



د. ناديا خوست

مرحلة جديدة

كشف الانسحاب الأمريكي من أفغانستان المجري الهادر الذي يجري فيه التاريخ. بعد عقدين من صخب الحروب الأمريكية، انفجرت الحقيقة الساطعة: تشقق الإمبراطورية الأمريكية. خبا صخب المؤتمرات الصحفية وجولات وزراء الحروب والخارجية التي شغلت فضاء العالم عشرين سنة، وظهر أن أحداث الحادي عشر من أيلول نُظمت لُتسوّغ غزو أفغانستان الغني بالمعادن الثمينة، والعراق الغني بالنفط. وكان من مستلزماتها إعلام ثقافي قدم الجنس والجسد والطائفية، والحرية الفردية المسلوخة عن المجتمع.

الانسحاب الأمريكي من أفغانستان، والركض وراء الطائفة المنسحبة، حدث كبير. إعلان عن نهاية استراتيجية من تفاصيلها خريطة الشرق الأوسط الكبير. وهو أيضاً تعبير عن أخلاق استعمارية: فشلنا فقررنا الانسحاب، ولن نحاسب على الأوجاع التي سببناها، والبلاد التي دمرناها ببساطة، خسرتنا فانسحبنا! في ذلك السياق يقع سحب الصواريخ الأمريكية من السعودية، وإعلان حلف نووي أنكلوساكسوني أمريكي بريطاني أسترالي، واستبدال الغواصات الفرنسية.

لذلك خيل إلينا ونحن نسمع الصراخ الفرنسي والعتب الأوروبي، أن أوروبا راکضة مع الراكضين وراء الطائفة الأمريكية الأخيرة المنسحبة من مطار

كابول، وأن الوزير الفرنسي لودريان يتمسك بجناحها مزاحماً أولئك الأفغان. وخلف الأوروبيين ركض جميع من كانت تحميهم الولايات المتحدة، عرباً وإسرائيليين. لكن بقيت الحقيقة الساطعة: لا تستطيع الجرائم الاستعمارية منع التاريخ من الجريان.

وكان الحياة تشحن بصيرتنا ونحن نرى التصدعات الكبرى. فنحضر سقوط المعسكر الاشتراكي أمس، ونسمع التاريخ يهدر منعطفاً إلى الأعلى بعد عشرين سنة. فالقوة المنتصرة التي ألغت مرحلة من التاريخ الإنساني لم تعد تتحمل أعباء انتشارها، وانتبهت إلى تفكك شعبها. يضع ذلك السؤال: ما مصير الكيانات التي استتبها الاستعمار في منطقتنا؟ هل ستبقى إسرائيل الغربية عن المنطقة بعد حرمانها من سندها؟ أليس استجداء التأكيد على "أمن إسرائيل" من الولايات المتحدة وروسيا، إشارة إلى قلقها على وجودها؟ وما قيمة ذلك التأكيد إذا كان يناقض منطق التاريخ وقرار المقاومة الوطنية؟ تضمنت الواقعية السياسية الأمريكية حماية كيان طارئ غرس خلال منعطف تاريخي كقاعدة لمشروع التدخل في منطقتنا. لكن هذه الواقعية السياسية الأمريكية المؤسسة على حساب الربح والخسارة، قد ترى الشرق الأوسط كله ثانوياً لها اليوم وتتصرف إلى مواجهة خصمها السياسي الاقتصادي الكبير.

تحركت الأحجار على رقعة الشطرنج، وانزاحت مكانة إسرائيل ودويلات الخليج في الخريطة. لذلك هرع الصغار، الذين يستقوون بالولايات المتحدة، مستنجدين أحدهم بالآخر في مهرجان التطبيع. كان مشروع الحرب على سورية والعراق ولبنان وليبيا واليمن تدمير الدول العربية ذات الحضارة العريقة والحياة السياسية والمؤسسات الدستورية، وتقديم الخليج. فأسقطته عشر سنوات من البطولات الأسطورية السورية، وعجلت بتغيير العالم.

هكذا تجمعت البشائر، المشيدة على التضحيات والأوجاع طوال هذه السنوات العشرين، ومنها عشر سنوات من الحرب على سورية. وصاغت بصيرة صنّاع

الاستراتيجيات الوطنية الأحلاف الصحيحة، وأنضجت قلب صفحة من التاريخ والانتقال إلى صفحة جديدة.

اجتمعت باقة من الإشارات في لحظة براقية: انكسر مشروع اقتطاع جنوب سورية. وفي الوقت نفسه عبرت ناقلات النفط الإيراني البحر ثم عبرت سورية. ورسم السيد حسن نصر الله برنامجاً لتوزيعه كمن يرسم نظاماً اجتماعياً جديداً يقدم الضعفاء والفقراء على الأغنياء، والمستضعفين على الأقوياء، ويعصف بالنظام الطائفي، وضجيج المنظمات التي تمولها السفارات لتستولي على الشوارع.

اكتملت الإشارات بمشهد آخر، فتحرر ستة أسرى من السجن حضروا نفقاً إلى الحرية بملقعة. كان انتقام السجن منهم بمقدار عنصريته، لكنهم كانوا قد ثبتوا الدرس. وأوحوا بأنهم من البشائر إلى زمن يتساقط فيه الأقزام، ولا بد أن تنصب فيه التماثيل للأبطال الشجعان.

قدمت هذه المنطقة للإنسانية حضارات كبرى تزين آثارها متاحف العالم، وتقدم المقاومة الوطنية اليوم من هذه المنطقة حضارة أخرى: الرؤية السياسية الصحيحة، وباقة من الفضائل الأخلاقية، منها الشجاعة، والصبر على الوجد، ورفض القهر، والتمسك بالارض. كأننا مع الصمة القشيري الأموي ننشد: بروحي تلك الأرض.

ما أغنى الواقع للكاتب اليوم بالمادة التي تلزمه، مهما كان النوع الأدبي الذي يعبر به، ليزود الوعي العام بالمعرفة، ويحصن وجدان مواطنيه بالثوابت الرفيعة، ويؤهلهم لاختيار المسار الآمن في الأيام الصعبة. فيتقدم كالكشف الذي يضيء السبيل، يستنهض الروح، ويبقى شهادة على زمان ومكان. ولا يستطيع أن يحمل ذلك الواجب المقدس إذا لم يحرس روحه من الصغائر، ويتزود بالمعلومات، ويرتقي إلى مرصد تطل على الأحداث المتسارعة وتداخل مصائر الشعوب. ويتبين حاجته إلى بصيرة مرهفة تحيط بالاستراتيجيات الكبرى، وتفسر الانزياحات التي ترسم خرائط العالم.

انهارت استراتيجية كبرى شُيّدت على تجويع الشعوب، والحصار، والعقوبات. وكنا نحن السوريين ممن شارك في انهيارها. تبدد حلف عسكري شارك في تدمير ليبيا وغزو العراق، وولد حلف آخر. ورأينا التاريخ يطوي صفحة ويفتح صفحة، والصراع ينتقل إلى منطقة أخرى. وستروي أجيال لأجيال ذات يوم أن السنوات في زمننا كانت صعبة، وأن السوريين فقدوا زهرة شبابهم، وفقد الآباء أعز أبنائهم، وأن هجرات كبرى جرفت الباحثين عن النجاة. وخلال ذلك ظهر أنذال جنوا ثروتهم من البؤس فخطفوا الأطفال، وسرقوا المؤسسات، واحتكروا الغذاء. ثم طويت تلك الصفحة. لكن إياكم أن تتوهموا أن الزمن يغلق بقفل! من لا يحافظ على وطنه وكرامة شعبه، من لا يتجدد كالحياة، من لا ينتصب يقظاً، يسهّل لبقايا الإمبراطوريات العودة إلى الحياة.



بين الفلسفة والأدب (حكاية قصيدة)

✍ جلال مصطفىوي

أديب من الجزائر

تساقط الأمطار بوتيرة خجولة، ورائحة التراب الزكية بدأت تفوح من الأرض، وفتح الأطفال مظلاتهم بفرح وهم يسرون صوب مدارسهم... ينزل خالد أستاذ الفلسفة من الحافلة متأبطاً محفظته السوداء الصغيرة، يتأمل السماء في صمت حالم، ويمشي بخطوات متقاربة وكأن أحداً ما يتربص به، باتجاه مدرستنا العتيقة، كان الجميع يكنّ الاحترام والمحبة لخالد، كانت جبهته أفلاطونية طويلة وعيناه سوداوين غائرتين وشعره ترابي اللون كثيفاً، أما بشرته فشديدة البياض مشربة بحمرة عند خديه، وكان معتدل الطول... في مشيته وقار وتواضع، لقد كان بحق مثلاً للمعلم المخلص المتفاني في عمله...

لم يكن لتفلسفه نسق محدد كما دأب الفلاسفة، بل كانت تأملاته مشتتة، لكن لغته كانت أخاذة جميلة وشاعرية، إنه (فريدريك نيتشه)... لا تشعر وأنت تتابع الأستاذ وهو يتحدث عن الفكرة بصوت هادئ بعيد، يحرك يديه بلطف، تنبعث منه رائحة عجيبة فيها شيء من العطر وشيء من الدخان وشيء من الغرابة إلا بالدهشة والإعجاب، يخيّل

دخل الأستاذ خالد صفنا، فوجدنا متجمعين حول المدفأة، فقد كان صباح شتاء بارد، فألقى علينا التحية بصوت يكاد لا يُسمع، ثم وضع محفظته فوق مكتبه، وأخذ يقرأ عبارة كتبت على السبورة: "يا أستاذ - من فضلك - ارفع من صوتك قليلاً"، وهو يمسخ السبورة بتأن، ثم التفت إلينا وقال: في درسنا اليوم سنلقي الضوء على فيلسوف ألماني،

إليك أنك في حضرة عازف على الكمنجة عبقرى ينسج من روحه ألحانا، ويتماهى مع كمنجته في انسجام روحي وتناغم جميل...

يقول نيتشه: لقد مات الإله... الإله الحق هو الإنسان القوي... استطرد الأستاذ بعد صمت مهيب... وهو ينظر في عيوننا المشدوهة الحائرة من غرابة القول وثقله.

لقد كان ميلاد نيتشه في (روكن) وهي من أعمال بروسيا، في 15 أكتوبر 1844م، وهو تاريخ ميلاد فريدريك وليم الرابع ملك بروسيا نفسه... وقد أحدثت هذه المصادفة وقعا جميلا في نفس نيتشه في طفولته، فقد أبهجت مظاهر الفرح تعم الناس جميعهم في يوم ميلاده...

استوقفت خديجة - التلميذة الخلقة النجيبة - الأستاذ قائلة: أستاذ، أستاذ...

فأجابها مبتسما: نعم

فقالت له: يبدو لي أن نيتشه ملحد مثله مثل شوبنهاور الذي درسناه في الأسبوع الماضي... لكن ما لم أفهمه هو ماذا يقصد بالإله الجديد الذي استحدثه وهو الإنسان القوي؟

الأستاذ: سؤال جميل... صمت قليلا، وأخذ ينظر إلينا جميعا... إن أهم ما يلفت النظر في رؤية نيتشه الأخلاقية كراهيته الشديدة للنساء، كما عُرِف عنه انتقاده الحاد للدين المسيحي وإعلانه

الصارخ والصريح بأن الله قد مات... لقد كان إلحاد نيتشه أكثر وضوحا من إلحاد شوبنهاور، فهو صاحب المقولة الشائعة: "إن الله قد مات"، وهي مقولة زئبقية يفسرها البعض على أن الناس لم يعودوا يؤمنون بالله، ويفسرها البعض الآخر بأن الله ليس له وجود...

سألت الأستاذ بداعي الفضول: أستاذ هل لك أن تدلنا على الكتاب الذي صرح فيه نيتشه بموت الإله؟

فأجابني مباشرة كأنه كان يتوقع السؤال: كان نيتشه في عزلة تامة وموحشة عندما ألف كتابه الشعري الشهير "هكذا تكلم زرادشت" في سنة 1883م وهو على قمة جبال الألب، حيث قادته تأملاته إلى زرادشت أشهر حكماء الفرس، فرأى فيه المثال والمعلم وجعله سبيله في تجسيد فكرة السوبرمان أو الإنسان الذي يفوق كل البشر... أي وجد فيه إلها جديدا.

ثم توجه أستاذنا إلى محفظته وأخرج منها كتابا قديما مهترئا أوراقه صفراء، ورفع بيديه إلى الأعلى، وقال: هذا هو الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه... دعوني أقرأ لكم شيئا منه ...

"...وصادف (زرادشت) وهو بهبط إلى أسفل الجبل شيخا ناسكا أخذ يحدثه عن الله فتعجب زرادشت في نفسه: كيف أن هذا الناسك لم يسمع وهو في غابته أن الله قد مات وماتت معه جميع الآلهة"

وقبيل أن يخرج الأستاذ من قاعة
الدرس التفت إلينا بنظرة حادة وقال لنا:
قبل أن تقولوا للأستاذ ارفع من صوتك،
عليكم أن ترفعوا من أسماعكم...
وانصرف.

في اليوم التالي اشتد البرد وتهاطلت
الثلوج وغطى البياض منازلنا، ويتكرر
المشهد نفسه ونحن نسير إلى مدرستنا
...ينبعث البخار من أفواهنا، ويضج
الطريق إلى المدرسة بخليط من الفوضى
والضحك والكلام والهمهمة... والأطفال
على ضفاف الطريق يتقاذفون بكرات
الثلج وهم يقهقهون...

دخلنا القاعة ولزمنا أماكننا في
انتظار الأستاذة بوزيدي التي تدرسنا
الأدب العربي... لكن سرعان ما لحنا
الأستاذ خالد وهو يدخل القاعة ويحيينا
بصوته الخافت كعادته... ثم نظر إلينا
وقال: سأدرسكم اليوم بدلاً من
أستاذتكم التي ندعو الله أن يلهمها
وذويها الصبر والسلوان وأن يرحم أختها
برحمته الواسعة ويسكنها فسيح جناته...
وقد ارتأيت أن ندرس قصيدة شائقة
لشاعر عربي معاصر مشهور، لها علاقة
وثيقة بما درسناه أمس حول فلسفة
نيتشه... ثم أخذ يحدثنا عن التداخل
الحاصل بين الفلسفة والأدب، ومثل لذلك
بفلاسفة كثير: سارتر، وغوته،
ودوستويفسكي وجبران خليل جبران،
وميكائيل نعيمة وغيرهم... وبعد المقدمة
نظر إلي وقال بلطف ولباقة:

ثم طوى الكتاب في يد واحدة،
وبصوت خافت وبطيء قال:

وبعد أن يؤكد (زرادشت) أن الله
قد مات يعلن مولد الإله الجديد ذلك
السوبرمان الذي يتفوق على العاديين من
البشر... استمع إلى قوله، فتح الكتاب
من جديد وأخذ يقرأ: "...لقد ماتت الآلهة
جميعاً ونريد الآن أن يعيش السوبرمان أو
الإنسان الأعلى... إنني أبشركم بالإنسان
الأعلى، يجب أن يأتي من الإنسان من
يفوق الإنسان"... ثم أضاف معقباً:
وهكذا بشر نيتشه بمولد الإله الجديد،
ذلك السوبرمان الذي يتضاءل أمامه
معظم البشر.

أذكر أيضاً أن الأستاذ قد تحدث
عن طبيعة الأخلاق عند نيتشه، حيث
يسيطر معيار القوة والتسلط، فالتواضع
والتسامح والدين وغيرها من الأخلاق
الحميدة في عرفنا وديننا ما هي إلا ذرائع
يختبئ وراءها الضعفاء، بل إنه يرى أيضاً
أن الأناني الحقيقي ليس من يستأثر كل
شيء لنفسه بل من يعطي كل شيء
لغيره، لأنه لا يقوم بذلك إلا خدمة لنفسه
ونرجسيته... وأذكر أيضاً أنه وقبل انتهاء
الدرس دخل الناظر إلى القسم، وأبلغنا
بأن أستاذة الأدب العربي (الأستاذة
بوزيدي) لا تدرسنا الحصة التي تلي حصة
الفلسفة بسبب وفاة أختها الكبرى بعد
صراع طويل مع مرض عضال... وفي هذه
الأنثناء دق الجرس ...

إبليس وبلقيس كلاهما يمخر عباب
رأسي

كلاهما يحجب عني في صمت عيون
شمسي

كلاهما يمرح لاهيا ببقائي في نعش
تعسي

يوقدان البخور فيغشى سديمها مساحات
يأسي

أنا من أنا؟ أنا سيزيف جديد، هكذا
يهتف بي دوما حدسي

أحمل الصخرة في حيرة أو هكذا سولت
لي نفسي

سيبعث النمرود يوما بعد يوم تماما كما
كان بالأمس

ليفتصب الفجر قبيل تنفسه فيتجرع الموت
كأسا بعد كأس...

وفي أثناء تحليلنا للقصيدة حدثنا
الأستاذ عن مناسبة نظمها، وأذكر أنه

قال: أتعلمون؟ إن هذا الشاعر كان
مهتمًا بالفلسفة متابعًا لأهم مدارسها

واتجاهاتها، وإنه حين اطلع على كتاب
نيتشه "هكذا تكلم زرادشت" أثار في

نفسه تساؤلات كثيرة... وذلك بالنظر إلى
خلفية الشاعر الدينية والثقافية والعربية،

فتخيل لقاء يجمع بينهما، ليواجه فكرته
الأساس (السوبرمان) بفكرة الموت؟

سكت الأستاذ عن الكلام قليلا...
ثم استأنف قائلا: الجدير بنا أن نتعلم

أمرين اثنين من هذا الموقف، الأول يتمثل
في الانفتاح على الآخرين كان فكره

أو رؤيته تختلف عن رؤيتنا، فإن معرفتنا

هل لك أن تكتب القصيدة على
السبورة بخطك الجميل؟

صعدت إلى السبورة فأعطاني دفتره
لأكتب منه القصيدة، وقد كانت

القصيدة مكتوبة بخط أسود لا يكاد
يبين... وحين انتهيت من كتابتها على لوح

السبورة، بدأ الأستاذ في قراءتها قراءة
تمثيلية ساحرة، ونحن نصغي إليه وكلنا

تعجب ودهشة من طريقة إلقائه حيث
يتوقف حينًا ويتحرك حينًا، ترتفع نبرة

صوته حينًا وتخبو أحيانا...

النمرود يعود من جديد

أنا النمرود...

أنا الذي أجنى النهايات على نفسي..

أنا الذي يلبس المجد دروعا، يسكن
الذباب رأسي؟

أين حداقتي أيها الجنود؟ أين قصوري؟
أين قوة بأسني؟

قد غدت معلما أبدياً يتراقص فوق ذاك
الرمس.

أنا الإنسان ومن أنا؟ حين يهرب الهروب
من رجسي

وحين تصبح الولادة كآبة ترسمني مثل
نقوش القرس..

وحين تجلدي اللغة خارج أبجديتها وتعثو
في بالرفس..

فأمضي في بكائيتي ليس لي في ليل
غربتي سواك في الأنس

أحوك كالعجائز الحكايا.. أحضر في
ذاكرتي بفأسي

أشتم شذى التراب وأنشد ليتني لم أك
بالأمس.

شدة ما أعجبت بها ما زلت أحفظها عن
ظهر قلب.

فقال: قصيدة النمرود.. نعم
أذكرها.

قلت: من صاحبها؟ فقد بحثت عنها
كثيراً لكنني لم أجد لها أثراً...

قال: لن تجدها أبداً ولو بحثت عنها
الدهر كله.

قلت: ولم ذلك؟

قال: لأنني صاحب القصيدة..
نظمتها من وحي مكابدي لفكرة
السوبرمان لدى نيتشه... فالموت حقيقة
ساطعة منذ الأزل... تسخر من ادعاء
الإنسان للقوة الخارقة...

قلت: أحمد الله كثيراً أن جعلني
أستاذاً في هذه المدرسة ، وتلميذاً لك من
جديد ، سأتعلم منك الكثير..

قال: حسناً... ما الدرس الذي تعلمته
من قصيدة النمرود؟

قلت: تعلمت بأن المعرفة طريقة أو
نمط في الحياة ، وليست مجرد صرح من
الأفكار والنظريات ، يتوجب علينا أن
نعيش معرفتنا ، والمعرفة في الأخير
تتعاكس في سلوكياتنا وطريقة مواجهتنا
للآخر...

ابتسم أستاذي ورمقني بنظرة الرضا
وقال: تسعدني رؤيتك من جديد يا
صديقي... ستكون نعم الصديق ونعم
الأستاذ إن شاء الله.

للاخر هي السبيل لمعرفة ذاتنا ، والثاني
مفاده أن لا نكون قراء منبهرين
استهلاكيين سلبيين يمحوا الآخر رؤيتنا
وهويتنا.

ثم أخذ يحدثنا عن بطل القصة التي
وظفها الشاعر في قصيدته... وهو النمرود
وقد كان أحد ملوك الدنيا وكيف حاج
سيدنا إبراهيم عليه السلام ، وقد وردت
القصة في القرآن الكريم في الآية 258
من سورة البقرة... وقد أخذته العزة بنفسه
فتجبر وطفى وأدعى الألوهية... فأرسل
الله إليه ذبابة من البعوض استقرت في
منخره فأذلته بعداب مهين أربعمئة سنة ،
حتى أهلكه الله عز وجل.

...مرت الأيام والسنين... ووفقني الله
سبحانه وتعالى وتخرجت بنجاح من
الجامعة ، ونجحت في أول مسابقة لتوظيف
أساتذة الأدب العربي ، ومن حسن حظي
أن تعيينني تم في المدرسة نفسها التي كنت
تلميذاً فيها... وفي أول يوم لي بالمدرسة
دخلت يعتريني الخوف والحياء والشوق ،
وقد وجدتني وجهاً لوجه مع مدرستي التي
لم يتغير فيها شيء... الأشجار في أماكنها
والبناء بعقبه المعتاد ما يزال كما
كان... استقبلني ناظر المدرسة وتوجه بي
نحو قاعة الأساتذة ليعرفني بهم... فرح
الأستاذ خالد فرحاً كبيراً حين رأي ،
وراح يقدمني إلى الأساتذة وهو يشهد لي
بالتفوق والأخلاق الحميدة...

وبعد أن تجاذبنا أطراف الحديث
قلت له : لقد درستني قصيدة جميلة ، ومن



المخطوطات وأسرارها.. في المشهد الروائي

ديب علي حسن

أنابيس فن، فاقدة أدبية فرنسية، أصدرت منذ زمن طويل كتاباً نقدياً هاماً بعنوان (رواية المستقبل) وقد ترجمه إلى اللغة العربية الناقد محمود منقذ الهاشمي، وصدرت الترجمة عن وزارة الثقافة عام 1983.



الطرق مسبقاً في الوجود كان يسوق الواقعيين إلى نسخ صورة ساكنة راسخة بدلاً من الصورة المتحركة، لم يكن في وسعهم أن يمتصروا العالم الذي حولنا، أو أن في مكننا أن نطير، وكان ليوناردو دافنشي ذلك العالم الوحشي هو الذي منحنا الأجنحة، وعلى الرؤية المستقبلية أن تتعلم أن تعالج الأبعاد

في نهاية كتابها المنهيز تقول أنابيس: (في روايات المستقبل أي الحرية الكبيرة في الخيال التي لا ذات بالرواية العلمية ولم تذهب إلى مكان سواها، أرى فيها تحرواً من الحدود المماثلة لما يطالب به العلم، تحرواً من الزمن، تحرواً من الجغرافيا، لقد كان في الواقعي قدر كبير من صانع الخرائط، الذي يرسم

الموجات والتيارات التي تجد نجاحاً يدخل على الخط مباشرة من لا يجيد ألف باء الكتابة، ويظن الأمر موضة واستثماراً يجب دخوله، دون أن يمتلك الموهبة والقدرة الإبداعية اللازمة لذلك.

بحثاً عن الأسرار؛

سنقف في هذه العجالة عند بعض الروايات التي اتخذت من الأسرار والمخطوطات متناً لها، وهي على ما يبدو في تزايد مستمر، بعضها حقق نجاحاً كبيراً، وبعضها الآخر نسيه الزمن.

رحلة بالداसार؛

الرواية الأولى هي (رحلة بالداसार) للروائي أمين معلوف صاحب: ليون الإفريقي، سمرقند، حدائق النور، موانئ الشرق، صخرة طانيوس.. وغيرها..

صدرت الرواية عام 2001 م في طبعتها الأولى .

أما الرواية الثانية هي (شيفرة دافنشي) لمؤلفها دان براون، وقد صدرت عام 2004م ترجمتها إلى العربية: سميرة محمد عبد ربه، وصدرت عن الدار العربية للعلوم في بيروت، وقد بيع من الرواية أكثر من عشرة ملايين نسخة حسب ما جاء على الغلاف مع العلم أن الصحافة الغربية تشير إلى أضعاف هذا العدد.

الجديدة المتعددة التي فتحناها في شخصية الإنسان؟).

أتراها كانت أنابيس تضع مقاييس نقدية لرواية القرن الحادي والعشرين أم أنها أرادت البحث في تنظير نقدي أن تقول إن القطيعة مع الماضي قد بدأت مع ثورات العلم والمعرفة ولاسيما أن الأبعاد الجديدة المفتوحة في شخصية الإنسان هي انعكاس لمتغيرات العالم، المتغيرات العلمية والاجتماعية والنفسية، ثلاث روايات صدرت في القرن الحادي والعشرين تحمل من نبوءات نون الكثير وتكاد تكون خارج السرب المؤلف في عالم الرواية.

المتابع للروايات التي حققت حضوراً مهماً لدى القارئ العربي والعالمي، يرى أنها كانت تتخذ موضوعة المخطوطات متناً لها وتبني عليها عالماً روائياً بعمارة فنية رائعة، تشد القارئ وتحقق المتعة الجمالية التي يصبو إليها، بعضهم رأى أن ذلك هروب من معالجة قضايا اجتماعية وثقافية وفكرية من خلال الرواية، ولكن هذا الرأي ليس بصائب لاسيما أن الرواية عالم واسع من التجريب واللعب الفنية المحبوبة بقدرة الناسج ولفته وخياله، وموضوعاته التي يعمل عليها.

من هنا نجد أن اتخاذ المخطوطات لتكون موضوع الرواية، أسلوب فني جميل وجيد، لا قى صدى طيباً لدى عشاق الرواية، ولكن كما كل

أما موضوع الروايات الثلاث فيكاد يكون واحداً على الرغم من محاولة التزييف الأدبي الجميل الذي استخدمه الروائيون الثلاثة، سؤال يطرح نفسه على كل إنسان متى تكون النهاية الكبرى للكون...؟ وهل ثمة علامات تدل على ذلك وإذا كانت هذه العلامات موجودة فمن هو القادر على معرفتها، وأين هو؟ وإذا أوغلنا في التساؤل وعلى السنة شخص الروايات: كيف ستكون الفترة السابقة لهذه النهاية؟ هل هي فترة سعادة؟ الأساطير وحسب ما يشير الروائيون تقول إن ثمة رموزاً ودلائل ستحول الحياة إلى جنان وثمة أسرار موجودة في هذا الكون احتفظ بها من هم أهل لها. وقد حفظوها، وتوارثوها جيلاً بعد جيل. ورحلة البحث عنها تبدأ في الروايات الثلاث، وفي المحصلة أنه هوس الألفية الجديدة أو لنقل هوس (نهاية العالم) وهذا الهوس كما هو معروف له جمعياته الدينية التي تبشر به وضمن هذا الإطار يندرج عمل المسيحية السياسية والأصولية في أمريكا وقد عالج هذه الفكرة أكثر من كاتب سياسي، ولعل مؤلفات الباحثة الأميركية (غريس هالسل) الأفضل في هذا المجال وكذلك كتاب الباحث المصري: (رضا هلال) وقد حمل كتابه اسم (المسيح اليهودي ونهاية العالم) وقد صدرت هذه الدراسات عن دار الشروق في القاهرة.

الرواية الثالثة هي (مملكة التنين الذهبي) للروائية إيزابيل الليندي صدرت عن دار ورد بدمشق وحملت تاريخ 2005م ترجمها إلى العربية الأستاذ رفعت عطفة. وفي المخطوطات نقف عند رواية:

(مي ليالي إيزيس كويبا لواسيني الأعرج صدرت في بيروت عن دار الآداب، وفي سورية عن دار الحوار عام 2018م).

(رحلة بالداसर)

زمنياً كما دون الروائي تجري في القرن السابع عشر وتحديدًا بدءاً من 1648م وتمتد حتى 27 كانون الأول 1666م أما المكان الذي تنطلق منه أحداث الرواية فهو لبنان وتمتد رحلة الراوي الذي اتخذ طريقة المذكرات لتقديم يومياته تمتد حتى تصل إلى إيطاليا وبريطانيا وبالتأكيد مروراً بسورية والسلطنة العثمانية وما يتخلل ذلك من وقائع وأحداث.

الرواية الثانية: (شيفرة دافنشي) تبدأ من متحف اللوفر في فرنسا، وصولاً إلى لندن وزمنها قريب معيش قد يكون بدأ مع مطلع أي عام من أعوام الألفية الجديدة. الرواية الثالثة ربما هي الأحدث لاسيما أن الدار المترجمة (ورد) سجلتها ضمن إصدارات 2005م، إن المكان الذي تشغله الأحداث فهو الأوسع والأكثر غرابة وتناقضاً والأكثر إثارة، فهو يبدأ من الولايات المتحدة ويمتد إلى جبال الهملايا.

عن الكنز الثمين الذي فقده، يطوف حول رحلة الاسم المئة حتى لندن، يلتقي بالكتاب ثمانية ولكن دون ذلك أهوالاً وأحداثاً ووقائع، لعل أشهرها ظهور المسيح اليهودي الدجال (سبناي) وما رافق ذلك من هرج ومرج .. بالداسار وكل من عاصره كان يشغله سر كتاب الاسم المئة وتشغلهم نبوءات نهاية العالم، ويختم بالداسار: (لقد ارتحلت عبر العالم مقتنياً أثر هذا الكتاب بحراً وبراً ولو قمت بمحصلة أسفاري مع نهاية سنة 1666م لوجدت أنني رحلت من جبيل إلى جنوى عبر دروب متعرجة .. سوف أضع ريشتي جنباً للمرة الأخيرة، وأغلق هذا الكراس وأطوي عدة الكتابة، ثم أفتح هذه النافذة على مصراعياها، لتغمرني الشمس مع ضجيج جنوى، تنتهي الرحلة بما يشبه تخلي بالداسار عما طوّف العالم من أجله.

الرواية الثانية هي كما أشرنا هي رواية: (شيفرة دافنشي) لدان براون وقد شغلت النقاد في الغرب ونوه بها عدد من الكُتّاب والصحفيين فيكتب كلايف كسلر قائلاً: (يمتزج الخطر والسرية في واحدة من أفضل قصص الإثارة التي قرأتها في حياتي، رواية مذهشة يلفها الغموض الذي يتركز على أسرار بشكل أحاجي).

بالعودة إلى الروايات السابقة، نبدأ مع موضوع رحلة (بالداسار) المكان جبيل في لبنان زائر روسي قطع المسافات يدخل على (بالداسار) في مكان عمله وراق يبيع الكتب والتحف، الزائر يريد بلحاح أن يشتري نسخة من كتاب يحمل اسم: (الكشف عن الاسم المستور) ولكنه يعرف عادة بكتاب (الاسم المئة).

الزائر بلهجة متوسلة يخاطبه قائلاً: (بعتني إياه وسوف أعطيك على الفور كل الذهب الذي أملك).

بالداسار لم يسمع بهذا الكتاب على الإطلاق قبل ذلك، ولكنه لا يلبث أن يزور الحاج إدريس في بيته الذي يشبه الزريبة، اشترى منه مجموعة كتب، ويأمره الحاج إدريس قائلاً: (هذا الكتاب الأخير الذي تبقى عندي وأريد أن أقدمه لك وحدك دون سواك.. ووضعه بين راحتيه، كأنهما مقراً، مفتوحاً على الصفحة الأولى، يا إلهي الاسم المئة كتاب المزدنراني..) قدمه دون ثمن، ويحدث ما ليس بالحسبان يزوره الفرس مارمونتيل من فيشتري الكتاب بثمن باهظ، بعد ذلك يموت الحاج إدريس وتتوالى النكبات والمصائب، ويكتشف بالداسار أن الاسم المئة (شغل العالم وأنه كنز لا يقدر بثمن لذلك يقرر الرحيل إلى استنبول ليعيد الكتاب، يرافقه في هذه الرحلة ابنا شقيقته وتبدأ الوقائع تكشف

أخرى، وفي النهاية تكاد تكون النهاية على شاكلة نهاية رحلة بالداसार..

رحلة بالداसार وشيفرة دافنشي

كلتاها تريدان أن، بل تسعيان للخلاص من هذا العالم من خلال البحث عن لغز مختلف عما هو موجود، لكنه ينسف ما هو كائن.

وإذا كان لا بد من كلمة أخيرة حول رواية شيفرة دافنشي فلا بد من الإشارة إلى أن الأخطاء اللغوية والمطبعة كانت سمة أساسية من سمات هذه الطبعة وربما كانت محاولة تحقيق سبق في النشر هي السبب..

الرواية الثالثة هي (مملكة التنين الذهبي):

أبطالها (تسينغ) الراهب البوذي. وتلميذه الأمير (ديل باهدور) من جانب جبال الهمالايا، ومن الجانب الغربي في نيويورك (كولد وجدته كات والمقتني والمتخصص..) وشخصيات أخرى تدور حبكة الرواية حول الوصول إلى المملكة المنوعة في جبال الهمالايا وسرقة التنين الذهبي والوصول إلى هذا الرمز يعني الوصول إلى الكنز الأثمن في العالم. يعني تفسير العالم، والتحكم بمصيره.. يصل المغامرون إلى التنين الذهبي، ويسرق الهيكل الذهبي، ولكن دون الوصول إلى ما يحققه فالسر ظل حيث كان الهيكل الذهبي وهو غير ما وصلوا

الرواية التي تقع في 494 صفحة من القطع الكبير لا يمكن اختزالها بهذه السهولة في البداية يقدم الروائي مجموعة حقائق حول جمعية سيون الدينية السرية التي تأسست عام 1099م وكذلك وصف للأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرية التي يستخدمها الروائي وهي حقائق موجودة على الأرض.

تقوم الرواية على حقيقة لا بد من البحث عنها منذ مقتل (جاك سونيير) وتركه رسالة مشفرة تبدأ رحلة حلها من قبل مجموعة تبدأ من لحظة محاولة اعتقال العالم الأميركي (لانفدون) ومن ثم انضمام حفيدة القتيل إلى العالم (لانفدون) الحفيدة صوفي تقود ولانفدون مسيرة البحث عن السر المقدس وفي رحلة البحث هذه تتكشف الكثير من الألغاز والحقائق، ويبدو أن دان براون أراد من خلال روايته هذه أن يكون هداماً ومثيراً للشك أكثر منه روائياً، فالكأس المقدسة التي يريد أن تظهر ليست سوى موقف تهديمي مغلف باللون الأدبي، العالم الذي سوف يكتشف حقائق جديدة مع الوصول إلى اللغز المحير هو عالم جديد عالم مغاير لما هو عليه الآن. عالم سيعلنه رفضه لما كائن من معتقدات إيمانية.. تفاصيل الرحلة تستخدم وسائل الاتصال الحديثة وتجعل الخيال العلمي وأدواته في خدمة الفكرة التي يصرح بها حيناً ويتجاهلها أحياناً

قبل الولوج في عالم الرواية وأحداثها هل لنا بسؤال يجب أن تكون الإجابة عنه واضحة وبينة..

هل يحق للروائي أن ينشئ معادلاً تاريخياً لحياة شخصية ما من خلال عمله الروائي حتى لو استند إلى وثائق ومعطيات من سير وحياة من يتبعهم. وهذا السؤال ينسحب على الأعمال الدرامية التي على ما يبدو أنها أيضاً تريد أن تكون بديلاً عن التاريخ بل وتعمل على إعادة صياغته.

الأعرج في روايته الممتعة يبحث وينقب ويتابع وهي ليست من فراغ لكن البحث المعمق قد يقود إلى أماكن ومنزلقات خطيرة للغاية... قد يكون إخراجها للعلن ضرباً من المغامرة غير محسوبة النتائج وربما تؤدي إلى كسر صورة اعتدنا عليها.

فهل يحق للروائي فعل ذلك.. وإذا ما فعل ما النتائج المترتبة على ذلك... على صعيد من يقرأ ويتابع ومن هو من ميراث أو أهل الكاتب والمبدع.

ثمة من يرى أن الأمر عادي ولا ضير بذلك.. ولكن آخرين يرون أنه من المفيد أن نبقي على الصورة الجميلة التي تشكلت عند الناس عن هذا المبدع أو تلك الشخصية التي نتدولها.

فما الفائدة الآن من فتح مغاور وكهوف السير... لن تقدم ولن تؤخر

إليه وفي المحصلة يتخلى المغامر بموته عن التين الذهبي وتخفق محاولة التغيير.

بحثاً عن مخطوط؛

"ليالي مي زيادة في العصفورية"

لا يختلف اثنان على أن مي زيادة شكلت ركناً أساسياً في تاريخ الأدب العربي في القرن العشرين فهي الكاتبة والمبدعة التي شغلت كتاب عصرها ومحبيه من خلال صالونها الأدبي وما كان يجري فيه من نقاشات، وبعد ذلك من خلال مأساتها التي قادت إلى مشفى المجانين ومن ثم النهاية التي تحزن كل قلب لما تكشف عنها من طباع البشر ولاسيما الأقرباء، فهم الطامعون بما تملكه فقد دفعهم هذا الطمع إلى تدبير دخولها مشفى الأمراض العقلية ومن ثم الحجر عليها.

هذا الخط العريض من حياة مي زيادة هو محور رواية واسيني الأعرج التي جاءت تحت عنوان "مي ليالي إيزيس كوبياً" وقد صدرت طبعة خاصة بسورية عن دار الحوار في اللاذقية.. يبدأ المؤلف الرواية بفصل تحت عنوان في ملابس مخطوطة ليالي العصفورية وهي حسب زعم الروائي قد كتبها مي زيادة في العصفورية، وكان لابد من الوصول إليها لتكون نقطة ارتكاز في العمل الروائي.

كانوا هنا معنا في هذا المكان تحديداً،
لشربنا نخب مي إيزيس كوبييا، في عز
عنفوانها، عندما كتبت آلامها الأولى
وقلنا بصوت واحد ومسموع: كأسك
يامي وجدناك، فهمناك.. لكن للأسف،
أغلبهم خرج من هذه الدنيا القاسية
وبقيت أصواتهم مستمرة معنا وفيها.

ليالي العصفورية:

تمتد الليالي من ربيع 1936 إلى
خريف 1941 / وهي النسخة الكاملة
(افتراضياً) الأصلية التي تم العثور عليها
في صحراء الجيزة ودير عنطورة في
بيروت، تحقيق وترتيب: روز خليل وياسين
الأبيض.

في الرواية التي لا يمكن اختزالها
بحكاية طوفان مما دونته مي في ليالي
العصفورية، ما الذي جرى لها، وكيف
غدر بها الأقرباء قبل الأصدقاء، وكيف
وصلت إلى المكان الذي كتبت فيه هذه
الليالي، تسكب مي (افتراضياً) ما تريد
أن تقوله تعود إلى الماضي، والحاضر تقند
كل شيء، يقرأ الأعرج في متن وخفيا
كل حركة وكل سكون من مي، يصل
إلى التلميح بالكثير من الأمور الشخصية
جداً، ولا ندري ما الفائدة من الخوض
فيها، يقبس القارئ من الرواية ألف
حكاية ومعنى. مي هي التي تقول:
كبرت في فراغ، قلبي يمتلئ رمادا،
الجمال عندما ينوخ يكسر ذباحه،

وليس الأمر إلا محاولة من الروائي تقديم
نمط جديد يشد القارئ.

في التمهيد الافتراضي للرواية يقدم
الأعرج الجهد المبذول والعمل للوصول إلى
أوراق العصفورية (ثلاث سنوات من
التقلبات برفقة روز خليل بين مدن العالم
اقتفاء لأثر مي من بيروت مدينة القلب
وتربة الوالد، في عز مراقبتها إلى
القاهرة التي شهدت أهم الفترات
التاريخية في حياتها وانتهت فيها أيضاً،
إلى روما التي شكلت مكاناً من أمكنة
استراحتها مثلها مثل برلين، ولندن
وفينا، وباريس، أخيراً مدينة الناصرة
التي شكلتها منذ نعومة أظفارها،
وجدنا صعوبة في دخولها، حاولنا مرتين،
بلا جدوى على الرغم من جوازينا
الفرنسي والكندي، في كل مدينة من
هذه المدن، كانت تنتظرنا سلسلة من
المفاجآت والهزات المؤلمة والمفرحة أيضاً...
وبعد أن يتم العثور على المخطوطة في
القاهرة يقول: هذه ليالي العصفورية التي
ضيعت كل من ركض وراءها في
المتاهات المبهمة؟

تمنينا معاً لو كان برفقتنا في تلك
الليلة السعيدة سلمى الحفار الكزبري،
فاروق سعيد، محمد عبد الغني حسن،
وداد السكاكيني، روز غريب، أنطون
ضوال... وكل الذين منحوا مي شيئاً من
أعمارهم لينصفوها قليلاً فقط، لو

مخطوط جميل وفريد من نوعه. ينقل لنا حياة هذا الملك أبي عبد الله .

يعلق الناصر (العربي) على العمل في نسخته المترجمة بجملة هذه: ((هل كن أبو عبد الله الصغير - آخر سلاطين الأندلس - خائناً أضاع الأندلس كما يروي لنا التاريخ؟ لقد حاول الكاتب الإسباني الشهير أنطونيو غالا في هذه الرواية أن يضعنا أمام شخص آخر غير الذي عرفناه وغير الذي وقعت عليه لعنة التاريخ: إنه شخص من لحم ودم يعيش الحياة حلوها ومرّها، شخص يبكي لأنه يعرف أن التاريخ سيضع على كاهله ما لا يد له فيه

أما "قواعد العشق الأربعون" فقد حققت حضوراً مهماً بعد أن ترجمت إلى العربية، بطلتها (هي إيليا روبنشتاين هي امرأة أربعينية غير سعيدة في زواجها، تحصل على عمل كناقدة في وكالة أدبية، ذلك عندما تكون أول مهمة عمل لها أن تنقد وتكتب تقرير عن كتاب يدعى "تجذيف عذب" وهي رواية كاتبها رجل يدعى "عزيز زاهارا". تفتن إيليا بقصة بحث شمس عن الرومي و دور الدرويش في تحويل رجل الدين الناجح ولكن تعيس إلى صوفي ملتزم، شاعر عاطفي، وداعية للحب. وتؤخذ أيضاً بدروس أو قواعد شمس، التي تقدم نظرة ثقافية للفلسفة القديمة التي قامت على

الصحافة باعتني، إله من جنون، طحونة الأيام، جوزيف خيبة أملي (هو من قادها إلى العصفورية وهو ابن عمها، وحبها الأول) من قال المجانين غير إنسانيين، الشعر وحده أنقذني...

وخلاصة القول ما ذهب إليه الدكتور جمال شحيد في مجلة الفيصل السعودية عام 2020 م (أن الكثير من الروايات التي تتصدى لمسألة المخطوطات المفقودة وقد تخلق تشويقاً عنيفاً لدى القراء. في رواية «في ليالي إيزيس كويبا» (الصادرة عن دار الآداب ودار الحوار عام 2018م) لواسيني الأعرج، نجابه مع الكاتب مسألة حقيقية، وهي البحث عن مذكرات مي زيادة (1886 - 1941م)، الكاتبة اللبنانية الفلسطينية التي تألفت في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ولا سيما في مصر من خلال صالونها الأدبي المشهور وكتابتها الأدبية والفكرية، ولا سيما في موضوعة النسوية).

وثمة روايات أخرى كثيرة مثل رواية: المخطوط القرمزي للإسباني: أنطونيو غالا، وهي تعالج فترة مهمة من التاريخ العربي في الأندلس انطلاقاً من مخطوط (يتم العثور عليه عام 1931م. محتواه تسجيل لحياة الملك الأخير للتواجد الإسلامي الأخير في بلاد الأندلس - سابقاً - دولة إسبانيا - حالياً - وهو

توحيد الناس والأديان، ووجود الحب في داخل كل شخص منا. من خلال قراءتها لهذا الكتاب تدرك أن قصة الرومي تعكس قصتها وأن زاهارا كما فعل شمس في الرواية. جاء ليريهها طريق الحرية. (روايات ربما حققت نبوءة أنانيس

نن. وعملت على أسطورة الواقع ولكن هل الروايتان الأخيرتان: شيفرة دافنشي والتنين الذهبي مستلтан من رحلة بالداسار ببراعة ربما.. مع الإشارة إلى أن عبق ألف ليلة وليلة يفوح من رواية مملكة التنين الذهبي ولا تبعد عن رحلات الاستبداد ومغامراته.

-إحالات:-

- الروايات السابقة المشار إليها.
- الشابكة موضوعات متعددة عن الروايات السابقة.
- صحيفة الثورة -دمشق. أعداد متفرقة ما بين ال2005 و2020/
- مجلة الفيصل السعودية . كانون الثاني 2020 / د. جمال شعيد.



جدلية الحب والخجل في شعر عبد الأمير الحصري الشاعر الذي كان يحلم أن يكون وريثاً للجواهري

د. رحيم هادي الشمخي
أكاديمي وكاتب عراقي

الشاعر عبد الأمير الحصري منذ طفولته كان ناهياً مالكا
ناصية اللغة العربية والتعبير، وكان يحرص أساتذة اللغة العربية حين
كان في المرحلة المتوسطة، نهل التراث الشعري وأتقن قواعد
اللغة العربية معتمداً سيويه.

ولد الشاعر في مدينة النجف الأشرف في العراق عام
1942م،



في مطلع الستينيات هجر الشاعر
الحصري مدينة النجف واستقر في بغداد
هاشغل في إحدى المطابع وتعرف إلى
الكثير من الشعراء منهم: حسين مردان
وسعدي يوسف والجواهري الذي ساعده
على العمل في مكتبة اتحاد الأدباء في
العراق، يشبه الشاعر الحصري بالشاعر
(علي بن الجهم) الذي كان يهيم في
البراري ويردد مقولة الشاعر عروة بن
الورد (أنا عروة بن الورد، شيخ صعلابك
أزمنة الأرض)، فالحصري كان متمرداً
هجومياً لا يتوانى عن كشف زلات

وفي المرحلة الإعدادية أصدر
مجموعته الشعرية (أزهار الدماء) وشارك
في ندوات شعرية عديدة في مدينة النجف
والكوفة وبابل، وكان الجميع يتوقعون
له شأناً شعرياً وأدبياً ومعرفياً كبيراً في
أوائل الخمسينيات التي شهدت ثورات
ونفضات الشعر ابتداء من الشاعر (بدر
شاکر السياب، وليعة عباس عمارة،
ونازك الملائكة، حتى نزار قباني، وعبد
الوهاب البياتي، ومحمد مهدي
الجواهري وغيرهم) لكنه بقي على خطه
الكلاسيكي.

الآخرين، فيقول:

وكم يُحبُّونَ تَقْرِيعِي وقد كَرِهَتْ
نَفْسِي بأنْ تَظْلِمَ الفِعْلُ المَفَاعِيلُ
وهو القائل:

إذا مُتُّ فادفني إلى أصلِ نُخْلِي
تروى عظامي في التراب عروقها

وللتاريخ نقول: إنَّ عظمة شعر
الحصيري القريب من شعر المتنبي جعلته
يحلم أن يكون وريثاً للشاعر الخالد
محمد مهدي الجواهري، وقد تغنى
الحصيري بالخمرة فتراه يقول:

وها أنت قد أصبحت للخمر ربها
وأصبحت للأقداح ترعتها الكبرى

وقد يرى البعض أن الشاعر عبد
الأمير الحصري في ثقافته الشعرية لم
يعطِ اهتمامه لشاعر معين إذ كان
يحفظ الكثير للمتنبي والبحتري وبشار
وأبي نواس والفرزدق وجريير والشريفين
والسيد الحميري ودعبل ومحمد سعيد
الحبوبي والشرقي، والشبلي
والجواهري. ويذكر الحصري أبا نواس
في عدة قصائد ولكن لا نقرن هذا
الذكر وخصائص متميزة، كقصيدة أم
هارون التي يعارض فيها قصيدة
الجواهري التي جاءت بعنوان (يا أم عوف)
وقصيدة الحصري مكتوبة لبغداد حيث
يخاطب فيها هذه المدينة:

وأي قمة مجد قد بلغت لكي
يود في تربها يغدو الضحى طينا
بالشعر يفتersh بالأسماع ظلته
ويستقي المنتهى أقداح دارينا
نقر النواصي يكسوه لائنه
وابن الوليد يوشيه الرياحينا

إن حشمة الشاعر هو خجلٌ قديمٌ
يواكبه في السلوك لكنه - وتلك ظاهرة
- كان يتمرد على خجله القديم عبر
وسيلتين: (الشعر والخمرة)، فالشعر
يطلق المكبوت إطلاقاً عارياً جريئاً
مشكلاً بذلك المعادل الموضوعي لما تحت
الحشمة، أي للحقيقة الخفية المؤجلة،
والمعطلة والمكبوتة، ولا يستطيع الشعر
إظهار تلك الحقيقة الخفية على دفعات،
بل هو يفجره تفجيراً بارداً وساخناً مرةً
واحدة، فالكبت الطويل يطلق الصرخة
الحادة، ويصبح ذلك في الشعر مثلما
يصبح، كمقولة في علم النفس، وترد في
شعر (عبد الأمير الحصري) مقابلات بين
طبيعة الحياء ونقيضها، الذي يصل
أحياناً إلى حدِّ رفاهة النشوة.

إن تلك المقابلات غير محسومة
باتجاه واحد بالنهاية، ذلك لأن كل
الصراعات الذاتية تظل مؤجلة الحسم
حين تتفوق فيه نزعة النفس السائدة،
وإحساسات الشاعر الحصري اللدنية هي
رغبات متمردة على خجله التقليدي الذي
لم يكن سهلاً، بل هو بناءٌ نفسيٌّ قوي
مُشيدٌ يتجذر في بيئة اجتماعية وعائلية
تحتضن أخلاقياتها، هنا يحضر إلى
الذهن تعبير معروف هو الذي يتسم عنه
السلوك الانفجاري للرصانة في تحدي
ذاتها، ولأن الشاعر عبد الأمير الحصري
أخلاقي يتناوب في تجاوب نفسه وذهنه
تياران متلاطمان (الحشمة والهتك)، فإنه
يتسلط على نفسه - خشية الضعف -

فعلاً، فإنه لا يخرج عن إطار خبرة الآخرين، إنه - أي الشاعر - يسترسل في لذته المصعدة شهوياً وحسياً مستعيناً باستعارات اللغة فالطعام تقبيل ثغر شهوي، والليالي عواقر إذا لم يحتضر العفاف، هي المبالغة التي تقود إليها العفة، فتطرح نقيضها احتضار العفاف، وهنا يقول الشاعر الحصري:

وطعام تقبيل ثغر شهوي
مثل كأس رسمته يا سلامي
فليالي عاقرات إذا لم
تصلها على احتضار عفاف

وهنا نرى كيف تتضخم القصيدة على لسان الشاعر عبد الأمير الحصري، بالقصف والثغور والنغم العهر وترنج الأرداف والجمر، وتصبح ساحة للرقص الشهوي ولا يستطيع شاعرنا الحصري إلا أن يتقيد بلوظائف الحسية الشهوية فالشفه للتقبيل مثلاً، إنما هو - بذلك - لا يقدم صوراً للحب ذات طابع خصوصي، فيلجأ مضطراً إلى استبدال الصور الشعرية من النسيج ذاته، كن مثل معلن النفير بوقه وجنوده كلمات الشعر، وهو بقوة استنفار العروض الشعري يملأ الفجوات الصدرية والتخلية والرثوية في موضوع الحب، وهكذا تصبح لـ (الشفه) وظيفتها التقليدية (التقبيل، وتسخين الرغبة، إلخ...) بصورة مضدعة على نحو كمي وليس على نوع يثير التأمل والدهشة؟ ويعطي الحصري للحب لونه ولحنه الخالصين، فيقول:

بوساطة شعر خطابي ذي نبرة محتدمة، إنه يأخذ منك (رسن الفرس) كما يقول المثل العربي، ويصطنع قيادة أمر المستمعين عبر فعالية الإنشاد، والشعر الخطابي شبه الغنائي، الذي يتمسك بإصراره على التحكم ليستثمر أهم طاقته - أو بعضاً منها - في المستهل، فيزدحم المطلع بالهتفة، وأحياناً تكون أبيات الشعر اللاحقة مطلعاً أيضاً.

إن الانهمار الآتي في أول قصيدة هو الذي يشد المستمع إلى الشاعر مثلما تشد الفرس في حبل السباق بصر المتفرجين، لأن ذلك قريب من التمثيل في اختياره دوراً مطلوباً، ولكنه تمثيل الطاقة الشعرية المملوكة أو النازعة إلى التملك، هذا يبدو جلياً في العديد من قصائد الشاعر (الحصري)، للنظر إلى قصيدته التي مطلعها:

قدح مهجتي وروحي قوا في
وأمانني نشوة في الضفاف

إنه يولي الصور الحسية التي رغم ملموسيتها قد تنم عن تخیلات شهوية، أكثر من كونها معيشة، وعادة الصور الحسية تكون تسجيلاً لإحساسات فعلية، لكنها في هذه القصيدة، أو سواها تتصاعد في عالم الرغبة والتخیل من دون أن تقدم إحياءات خيالية مغنية، لأنها تتعاطى الملموس والمحسوس العائد لتجربة الناس، فيستشعرها الشاعر مباشرة وكأنها تجربته الحسية الملموسة، وحتى إذا باشر الشاعر التجربة

إلى حيازة واحتكار وشكوكية. وحينما ينجرح الشاعر فإنه يصعب عليه السيطرة على انفعالاته، وردود أفعاله. ذلك لأن حبه المرفه المثالي والحسي من طراز متسلط.

إن رومانتيكية الحصريي وكبرياءه، تدعانه في انفعال الغضوب مهيناً لانتقاميات صغيرة سرعان ما يعتذر عنها، ولعل الذي يجهله الكثيرون أن الشاعر المبدع عبد الأمير الحصريي شاعر غزلي وجداني من طراز متقدم، وله شعر غزير في ذلك، وثمة أدلة كافية على أنه عاش فصولاً من الحب، ازدهرت بها نفسه وانتكست أيضاً.

وتأتي قصيدة (جريء الدلال) في تشرين الثاني 1967م، أنموذجاً لمسار قصص حب الحصريي، بها تحويه القصيدة من أفكار وأسئلة وأجوبة كانت قصائده أسئلة، وكانت أجوبته شكوكاً، لقد حرم من اليقين، في أجوبته العاطفية، وبذلك كانت أهازيجه سريعة التحول إلى نذب، وهذه القصيدة:

هتك السر صوتي أم طواه
خفق قلبي، بناظريك أراه
أم ترى خاطري سقاك سمات
ذاب فيها وضاع منها مداه
جسده الظن فاستباح مآقيه
وخف الجوى له فثناه
قابلت مهجتي ملامحك السمر
فحنت وهالها ما تراه

ألقاه؟؟ لن يسمح الخيال
بأن تستفيق بدربي خطاه
على ساعدي يصب الجبين
ويسكب في شفتي الشفاه
بمعصمه ساعة تشبكي
سعيماً يفجره جانحاه
على شفتيه يهوج البريق
وفي مقلتيه يهوت (....)

إن شاعرية عبد الأمير الحصريي، هي التي تستلهم من الظاهر (المادي، الحسي الظاهري) حركة الخفية، وهذا الاستلham ليس بسيطاً بل هو تفاعلي مركب بين الذات الرائية والذات المرئية، ومن المؤكد أن الشاعر الحصريي برؤاه الشعرية كان ذا قدرة تعبيرية عالية، وهي الحب الذي يتعرض إلى ضغط الظرف الشخصي فتكون وظيفة الكلمات أكثر وأكبر فعالية في التعبير، أقل فعالية في التصوير أحياناً إلا بالمقدار الذي يستحقه صدق المعاناة وقوة التجربة في إطلاق الرؤى والاستعارات البديعة.

حاصل عقدة الحب والخيال:

من الواضح أن طبيعة الشاعر الحصريي وطبيعة المحبوب تتسجان الصورة المألوفة لحب الشاعر وهي يمكن وصفها (حب سريع الحدوث، غامر، صعب الفكاك منه، تتخلله انقطاعات ناجمة عن تدلل المحبوب، وكونه لعوباً أحياناً، وناجمة أيضاً عن تحول الحب إلى ممارسة وسلوك الشاعر

لذيذة أشبه بالسخرية من الموت المتربص له، لقد تأبط الشاعر الحصري موته، وكان يتحدث معه كثيراً وفي شدة سعيه إلى إغاضة ذلك الموت الذي تأبطه.

وها هي عشرات القصائد المليئة أسى وحكمة، حنان الحريق، في قبضة النهاية، السياب مرثياً، المدينة الوثنية، صلاة في محراب الماضي، موت اللهفة، شوق الأرض، هلم يا موت يأس وطموح، النعيم البئس، الحيرة، وسام الحزن، عقرب الموت، الأمل والأجل، افترأ الأشرعة، النشيد المضاع، منزل الشارع... إلخ.

وتتشرب أغلب قصائد الحصري صور الحزن والأسى لأن الحزن كان قدره النهائي، وحين كتب قصيدته:

هي القصيدة التي توزعت أجواؤها على حياة الشاعر بطولها، وكذلك لخص الشاعر حياته المأساوية في قصيدته (وفاء الموت) التي تناثرت تنويعاتها في أغلب شعره، حيث لم يبق (بعد إن لم يكن) غير الوحدة، الوحشة، يقول الشاعر:

مستوحداً.. حسبي أسامر وحشتي
ويحسبها أن تحتفي بمودتي
نتطارح الأحزان، لا أفيأوها
ترضى سواي منادماً في غيبتني

وحين توفى الشاعر بدر شاكر السياب قيثاره الشعر الفاتنة والنغم الذي سكن الأعالي مثلما صافح الأفدة،

في الأبيات الأخيرة من القصيدة ترد كثافة التعبير عن خوف الشاعر من نهاية فاجعة للحب، ولم يكن ذلك حاصلاً بسبب معرفته بوجود قصص حب سابقة لمحبوب، إلا أن ذلك ليس مكمناً للخطر الآتي، بل هو خائف خوفاً غريزياً وعقلياً من فناء الحب عند الحصري، إنه - بناء على تجربته - لا يبتدئ قصة الحب بالسعادات الصغيرة المتلاحقة، بل بالمخاوف والتصورات، بل فلنقل (بالأوهام) فالشاعر الحصري يتوهم ثم يصرُّ لأنه شاعرٌ ذكي على أن أوهامه ليست أوهاماً بل هي حقائق.

يقول الشاعر الحصري:

تأبى عيوني أن يعاشرها الرقاد
وأنت غاي في

تحشى عليك من الطيوف الحائمات
على ضفائي في

ولتحرستك من لبيب قد تملل في
شفاهي

عقدة تانتالوس

يذكرنا الشاعر الحصري بـ (تانتالوس) ابن زيوس وبلوتو الذي حمل الحجر فوق رأسه، عقوبة إلهية، والحجر يهدده كل لحظة مؤشكاً أن يسقط عليه ويقتله، لقد تدفق شعره بالأسى، وكانت عقدة الموت ترافقه رغم طفولية ضحكاته، وبراءتها العريضة، حقاً لم يمهله الموت طويلاً، وكان التفجر السعيد الذي يرافقه في اتهام وجبة طعام

إنه في الشعر يحتمي بصولات التفعيلة وموسيقاها، فيضفي على إحساسات قلبه مهابة لن يتمكن النثر من اصطياها، ومع هذا فقد العديد من قصائد النثر منا (ما قالته رفيقة السياب) (وقفت على بويب) و(إلى مدن النهار) وبما منزلًا للشاعر وغيرها من عديد القصائد في النثر.

لننظر في هذا النص ترجمان علاقته في الحب، يقول مخاطبًا المحبوب: (أيها الطائر الحبيس في قفصين متداخلين من نظراتي ونظرات الآخرين، نظراتي المصنوعة من الذهب الحريري الذي يجعله حبي المتأجج أغصان ورد من النار التي تحرقني بلهبها وتعلي؟ كيائك ببير (تفاني) واندفاعي إليك ونظرات الآخرين المصنوعة من أسلاك الحقد الضخمة...).

وهنا أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ ذلك التبسط في التشبيه والمقارنة، في إطار من التناقض والصراع بين المتنافسين في الحب.

رحل عنا الشاعر الكبير عبد الأمير الحصري عام 1978م. بعد أن ترك إرثاً كبيراً من الكتب والقصائد الشعرية، دخل اتحاد الأدباء في بغداد فتى وخرج منه نعشاً محمولاً إلى مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف، المدينة التي ولد وترعرع فيها حيث ألقى الشعراء قصائدهم وهم يرثون شاعر العراق والأمة العربية في المصاب الجل.

رحم الله الشاعر عبد الأمير الحصري وإنا لله وإنا إليه راجعون.

كان أكثر الذين رثوه قد استخدموا النثر حتى الشعراء منهم، ويجهل الكثيرون أن الشاعر الحصري أسهم في رثاء السياب محباً مخلصاً بشعر جميل أظهر فيه تألق الشعر الكلاسيكي، والحديث في رحلة الوجود الكبرى والصغرى في الآن نفسه، الكبرى في حدود كأنك تعيش أبداً، ويوم لك، والصغرى في حدود كأنك تموت غداً، ويوم عليك.

ووقف شاعرنا (عبد الأمير الحصري) ليرثيه بقصيدته الرائعة التي نقتطف منها:

(بدر) .. أين النشيد... ذاك الذي غنيت؟ حتى استمالك الانتشاء

أين ضوء الحروف؟ أين التلاحين؟
وأين القصائد الخضراء

هل أذلت ثقل الصخور التي شلت
لديها أنفاسك الحمراء

هل أباحت برداً يعاشر مثواك،
وتشكوه أعظم صفراء

(بدر) لولا الحلم المخادع ما رف بهذه
الحياة قلب مضاء

والغوالي والذكريات وأطمح
يتامى، وأنجم عمياء

وأغانيا مرفاً المجد والرغد وعيناك
حواله أضواء

ولو اطلعنا على شرح الحصري لقصص حبه نثراً وليس شعراً لكان الوضوح المباشر يسقطه في السذاجة، إذ



غالب جازية

سندسة المدى

وزها النضار فهاجت الأشجانُ
فتفردت بجمالها الألوانُ
والياسمين صباحها والبانُ
زهو يفيض وموطن فينانُ
فاعتل من بوح الحسان زمانُ
والنور والتتوير والتبيانُ
كبيوتها تتعانق الأديانُ
جرس يدق فيستطيب أذانُ
إنجيلها توراتها القرآنُ
وبوجهها الوردي بان جمانُ
الميلاد والميعاد والرضوانُ
اليتين والزيتون والرمانُ
شددو المحب بهزه التحنانُ

رقن التسييمُ فمالت الأفنانُ
وصحا الجمالُ على جبين مدينةِ
المسك والمازهر كحل ليلها
والمجد والتاريخ في أحضانها
هتف الزمان على مرآشف ثغرها
الأجدية من سلاله فجرها
تتعانق الأديان تحت سمائها
ذاك التعايش من بدائع صنعها
عرف الإخاء محبة وتسامحا
لكأن أسراب النجوم بكفها
قولوا لسيدة العواصم إنها
تلك الطيوب تباركت أنسامها
تشددو الرياض لفلها وفلاتها

ولكم هفا للغوطتين محلّق
نسي المحب شغافه بظلالها
انظر إلى بردى يرقرق عذبه
والمرجة الغراء لو شاهدتها
والجامع الأموي ينثر عطره
والقلعة الشام عند سوارها
فيها صلاح الدين يشرع سيفه
من قاسيون يرف سرب حمائم
الله يا شام المحبة والهوى
إن كنت عاصمة الفؤاد فأقبلي
أو كنت عاصمة الصباية فأقبلي
إنني عشقتك يا بقايا أعظمي
أنت المنارة والكرامة والندى
أنت السلام وأنت سندسة المدى
إن غامت الرؤيا فأنت يقيننا
هذا الهوى الشامى يحرق في دمي
إن فاح عطر فالشام عبيره

وكم ارتوى بالريوة الظمان
حتى غزاه الورد والريحان
بالخير يطفح والرؤى فتان
بالغار ترفل .. بالسنا تزدان
التوحيد والتسبيح والإيمان
أفق تجول بساحه الركبان
قل للفرجة: قد أتى الفرسان
فتهيم في تلك الربا الألحان
قلبي بحبك دائماً ولهمان
كالحلم ترعى طيفه الأجفان
قلبا براه الشوق والحرمان
كالبحر تعشق موجه الشيطان
فيك اهتدى التاريخ والإنسان
كيف المعز بناظريك يهان ؟
أو ضاقت الدنيا فأنت مكان
مذ أشرقت بضياها الأكوان
أو عز أمن فالشام أمان



محي الدين محمد

والموتُ أخضرُ

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| قال المسيحُ: | في الدروب |
| أنا على هذا الفضاءِ | في شهرِ كانون الأخير |
| رسولُ ربِّي | ليلُ أعوامي يسير |
| والسماءُ تهذبُ الأبوابَ أكثرُ | هذا زمانُ شائكُ |
| الشمسُ تبني بيتها | في وصله ضاقَ المسيرُ |
| بينَ الغيومِ | يا ربُّ هذا محرمي |
| والدفعُ يحرسُ يومه | تشتاقتني الأعيادُ |
| والقيظُ في إسرائه | والأيامُ حبلُ بالدبيحِ |
| ما زالَ يخسرُ | لن يستريحَ العمرُ براً |
| بالأمسِ ناديتُ الحمامَ | والسرى فيه ليلِ |
| أهديته عنقودَ نخلٍ | منذُ دهرٍ بعثُ خبزي |
| كي يفِيءَ الظلُّ | واشتهيتُ رداءَ |
| عمرًا في الجنوبِ | هاتيكَ الحقولُ |
| يا أيُّها المسكونُ في قلقي | قد اشتري هذا الجديدَ لكم، |
| تمهلْ | هو صنعُ كفي |
| ساعتي عجلتها | جاعتِ الأيدي وقد أطعمتها |
| كي لا تدورَ الأرضُ حيرى | ونسيتُ وقتاً في الثواني |

إذ تروُبُ
إن الحياةُ ضحيّة
أوجاعها تمحو الذنوبُ
هل من زمانٍ
قد يجيءُ مجدداً
نسل المشاعر
أم في خيالِ الأمسِ
دمعةٌ واقفةٌ
يشكو بكاءَ الجيل
من ويلِ الحروبِ
هذا اجتهادي
إن تعافت أحرقي
بين الوصايا رائيةٌ
الدربُ عادَ الآن أحمرُ
يشتهي رمانه
طيفُ المحاورِ
هذي العواصف
من ضبابٍ حالك
أخشى زماناً
قد بكته الأمهات
على ذراع الخيطِ
والأصواتُ عند البابِ
تعلو لن نهاجرُ
يا أيها العمرُ القصيرُ

كفأك تمضي حاملاً
همّ الحياةِ الثانيةِ
العدلُ ينسى أفقه
تحت المظالمِ
لا.. لا تسرُ نحوَ المعاصي
قاضياً.. أو حاكماً
في رعدةِ الإبهامِ
تحكي عن رفاةِ الحظِّ
يرمي رجله
بين المقابرِ
فأنا مسيحُ الله
أحيا قارئاً دنيا
تُضيءُ حياةَ أهلي
في البشائرِ
قد بعثُ خبزي
وارتديتُ الحبَّ
ثوباً دافئاً
وإلى ديارِ الله أمضي
سامعاً همسَ الجداولِ
لا تعتبوا
ودّعتُ أمي باكراً
والموتُ أخضرُ
والسَّمَاءُ تطلُّ
الأبوابُ أكثرُ..



كريفونة الغياب (1)

لينايع روح الشاعر فايز العراقي

"ناهض حسن" التي فاضت على صدر حلب

بديع صقور

| | |
|---|-------------------------------|
| قصدت الشام | يموت الغريب وفي قلبه زهرة |
| وكان السبيل إلى حلب | يهطل الصبح رذاذاً من حنين |
| *** | لحظة اللقيا قد أزلت |
| وجع في الغياب | تحنُّ إلى مراكب دجلة |
| تحنُّ إلى مطر في المغيب | تحنُّ إلى شمس على جناح طير في |
| يهطلُ الشوق ينبوع وداع | الكاظمية ⁽²⁾ |
| رأسُ الحسين يحنُّ لقيمة | اليانبيع جدولٌ للشوق |
| و"يا أخية لو ترك القطا لنام" ⁽³⁾ | والروح جسرٌ للعبور |
| *** | *** |
| مطر في الغياب | حننتُ إلى بيتك في البعيد |
| أهلي وأهلك يقتلون في البعيد | فعبرت نهر موتك.. |
| يقتني النهر خطانا | عبرت دجلة |
| والمنافي شجر من سراب.. | |

(1) من أعمال الشاعر فايز العراقي ناهض حسن.

(2) الكاظمية مسقط رأس الشاعر ناهض حسن.

(3) حين حاولت زينب أخت الحسين أن تشبهه عن القتال ردد هذا القول.

وتبتعد الضفاف
ولا من يعيد شمس الغائبين

مطرٌ في الرحيل
وجعٌ باذخ..
الحرب تجري كنهر إلى بيت السنونو
وتتأى المسافات
يدبُّ اليباس بأرواحنا
أهلي وأهلك يقتلون
في القريب
وفي البعيد..
ودونك الدربُ إلى حلب.

مطرٌ في البعيد
مطرٌ لا ينتظر
"على قلق"
رواحلُ بغداد تجري
تخبو نارها..
يغيب الشاهد الماء
تهدم فينا المواعيد
"بغداد تكفي" و"قصدنا حلب"
الوعد مرّ
والرياح لا تنتظر

"يا حسايه"!!
تموتُ الرياحين
وتنوي الذكريات..
تموتُ المواعيد
ويبتعدُ الصباح..
الشام جرحٌ
والهوى بغداد

"يا حسايه"
ويبتعد المطر..
أحنُّ للشمس
للهو على صدر دجلة
لقبيء النخيل
للحكايات.. الضفاف
ولبيت أهلي في البعيد
"يا حسايه"
الحرب تجري كنهر!!
وانقطع الوريد..
"بغداد تكفي"!!
بغداد قبرٌ في الهواء
العائدون من يأسهم..
فرادى يموتون..
جهاعات!!

مطرٌ في الإياب مطرٌ في البعيد
ويشيخ الحنين مطرٌ في الغياب
يشيخ المطر.. مطرٌ يغسل وجه المطر..
يشيخ الغروب كامراًة مطر!!
يشيخ القطا.. ويذوي الحنين..
حزناً تموت على ثغر "السبيل"⁽¹⁾ يكتفي دجلة بالرحيل
و"الكاظمية" تبتعد.. يكتفي الراحلون بالغياب
هي نسمة حرّى تكتفي بغداد بالشمس
وقبر في الغياب.. وتكتفي الشام بالأبد
بغداد تنام كزهرة ومثلما تكتفي الطيور
درب الوداع مقطع بالقليل من الغروب..
تكسرت المظاهر وبالقليل من الشمس
وتقصفت أغصان "الينابيع" يكتفي قبرك "ناهض حسن"
وكلُّ الذي انتظرناه سفته الحروب بهمسة من حنين
كلُّ الذي جنيناه بقية من عظام وبزهرة من وداع
الأنبياء الغابرين.
نحن الخارجون إلى حلب
نحن العائدون إلى حلب
نحن الظالمون إلى حفنة من رجوع
لبيت هدمته حروب أمريكا

(1) السبيل: أحد أحب مدينة حلب.



إياد خزل

رسالة إلى الأم والأنتى

فسامحيني ليفنسى اللوم والعتب
فغارت الأرض منها، وانتثت شهب
تعطي وتسي. فما أبهى الذي تهبا
فتحت أقدامها قد هُدت تُرب
أو لجة البحر حين البحر يضطرب
فالمبر في شرعها أم لها وأب
فاضت عطاء وفي الحاظها التعب
وفجرت قلبها بالحب ينسكب
حول السرير ونار القلب تلهب
ودنس الحقد هذي الأرض والكذب
على الزمان لظهر الأم تتسبب
إلى الفناء، فقد غاصت بنا الركب
من الحنان، وبقى العمر نرتقب
تقول: إن راوحت أنتى فلا عجب
ويشتهون رضاها إن بدا الغضب

حسبي رضاك فهذا الدهر ينقلب
يا نجمة سطعت في كل ناحية
أذار مطلعها خصبا وعاطفة
لا جنة ملكت أسرار طينتها
هي الطبيعة لا تخفي سرائرها
وهي الساحة حين الكل يظلمها
أفديك أمّا تعالت من مصائبها
وأثرت غيرها كالسحب ماطرة
يا مريم الطهر يا روحاً مرفرفة
رذي الطفولة قد ضاعت طفولتنا
رقي الرغيف، وجودي من سنا درر
لا تتركينا وموج الشر يدفعنا
فنحن نطمح إذا لم تسقنا امرأة
في ظلمة الفكر نالت منك السنة
وينسبون إلى الأعلى خصائمها

كأنها حَجَرٌ أو قلبها حطبٌ
تصدُّ عنهم، ويُغريهم بها الغلبُ
بينونَ سجنًا لها، والكلُّ يفتصبُ
حتى تطولَ له في مجلسٍ حُطْبُ
وهو السَّفيه من القومِ الألى ذُئبوا
لكنني أوَّلَ مَنْ يَأبى وينقلبُ
ففي قيودهم الإذلالُ والعطابُ
إذا خضعتَ وكنيت كالذي حَسِبُوا
كفُّ المسيح، ولم تأبِه بمن غضبوا
ولا كلامَ عليها كُله كذبُ
وكلُّ أنثى لها في روحها أربُ
فحقها عندنا تُخفى وتُحجبُ
من التقاليد لا يرضى بما رغبوا
على العقول، ومَرَّت دونها الحَقْبُ
عانت من الغدير أو أصنمت بها الثوبُ
فقال منها، وولَّى وهي تتحبُّ
وخائها الفقرُ لما لَوَّح الذهبُ
فكيف نرجو النقا والعصرُ يصطبغُ
والبومُ يسرحُ في آفاقه طربُ
لكن قلبي نقي ليس ينشعبُ
أن الحياة لمن في روحه الطربُ
هزَّت جذوعاً لكي تساقطَ الرطبُ

وكم يشورون إن باحت بعاطفة
ويخضعون لترضى أي غانية
هم الأفاضل لا عيب يدنسهم
من ذا يصدق أن اللص قد وثنا
ينهى ويأمر لا يخشى مخالفة
لو تعلمين الذي تخفي سرائرهم
ثوري عليهم، وفكي القيد في ثقة
ومزقي الذل لا ترجي الغلا أبداً
فالمجدلية تاهت حين لامسها
ما همها لقط يهذي بسُمعته
فالطهر في الروح لا في الجسم موطنه
من قال: إنا إذا رمنا السلام لها
أنا ابنُ فكرٍ رأى الإنسان مُعتقاً
فما التقاليد إلا ظلمة حاكَّت
آليت أحكم في نفسي على امرأة
أو غرّها رجلٌ بالحب يجذبها
أو غرّها العصر أن تحظى بما رغبَت
فنحن في زمن عزّ النقاء به
فالحرُّ يُوسرُ في ذاتٍ مُعدّبة
أنا من العشق خمر الحب يسكرني
أمنت بالحب والإنسان معتقداً
أنا اليتيم فأمتي كل امرأة



وليد حسين

ودمشقُ تاريخُ يفيضُ ..

قدرُ الوجودِ بأن تكونَ دمائي
فاغرب بوجهك إن بدوتَ مغايراً
مهما بُليت .. فلم تجد مُتحدِّياً
غيرَ الذي أرسى قواعدَ وقفةٍ
رجلٌ تمدُّ له المجرةُ وجهها
نبعاً تحدّرَ من أبي الشهداء
ولقد تفرّسَ في مخاتلِ أمّةٍ
ويزيحَ عن هاماتها إن أوشكتُ
ويهدُّ أدنى الأرضِ دون صواعقٍ
هو سابرُ الأغوارِ قد أكدى العدا
بطلٌ تدرعُ بالمنون وما اختفى
أنى يكون السيلُ .. خلف تدافعٍ
يمتازُ مذ أرخى الهزيعُ فلوله

مصطفًى مع هامشٍ استجداء
تستعظمُ الأنسابَ في الدُخلاء
مستغنياً عن سائر الأرجاء
هو ضيغمٌ من دوحةٍ علياء
لينيرَ ما اعتلت من الحصباء
لأرومةٍ حُبلى بكلِّ سناء
فأبانَ عن صدقٍ عميقٍ بلاءٍ
عينٌ لترفلَ أعينَ العملاء
لتخرَّ بين يديه مثل إماءٍ
بمقاتلٍ مفتونةٍ الأبناء
يوم الوغى عن حومةِ الأعداء
وتهافتٍ يجري على استحياء
أن يستريحَ بمعقلِ النجباء

وغدا يسيل الماء إن شَحَّ السقا
حتّى أتى تلك النواحي .. وانبرى
الحاقدين وإن تعدّد مكرهم
المسكين عن الضعيف قيامة
إني نذرتُ العمر دون هواده
أصحو على وقع يهزّ مروعتي
ودمشقُ ما زالت تعاني من عقوق
ما أوصدت باباً وإن جفّ الندى
ودمشقُ تاريخُ يفيضُ كرامة
وحنينُ ماضٍ يستعيدُ ملامحاً
وجعُ القوافي أن تجرّ مواجعاً
كيف اقتطعنا حصّةً من باب
تشكو الجحودَ .. لها مواقدُ جمّة
ونشعُ عنها .. وهي فيضُ مروءة
ويدرُ تعالت في خضمّ شرورها
لكنّها تمضي بغير قرابة
فإذا تمادى البوحُ فيما أضمرت
وتلوكُ جمرَ (اللاء) في أحشائها
وتشابكت حممُ المنونِ وأعلنت

ولنا وجودَ بأعذب الأثداء
للطامعين وثلّة الغوغاء
والناعقين بليّة دهماء
الباسطين يداً بذلّ دهاء
مستكفياً بمساحة شعواء
كيف ارتضينا ..!! محنة الإقصاء
الأهل في نزفٍ يهزّ سمائي
فهي الملائد وقلعة الشرفاء
ما أسرجت خيلاً مع العملاء
دون انكسارٍ في رمي السفهاء
ومواقفاً مبتورة الأعضاء
توما ياإلهي .. تلك رمزُ إباء
كانت مهياةً لفصلٍ شتاء
يغالبها حقدٌ بطولِ دهاء
مقطوعةً عنّا بحسن ثناء
وغياثها أزرى بكلّ خواء
تشتدّ باذلة دم الخُلصاء
معطوبةً تمشي بلا أحشاء
عن فرقة البلهاء والسعداء

وتحصنوا بالأجنبي وأوغلوا
ما زلت أسمع في نواح عدو
لما أفاقوا من صحارى غيهم
حتى أزحت عن الطريق مكيدة
الواقفون وما توانى بأسهم
العارفون وإن تجلّى وعيهم
"وجهها لوجه يادمشق" أهاجني
وأكاد أغبط منذ وصلك عاشقاً
ولعلني أمهلت نفسي ساعة
وأفوز بالرؤيا وما ضاق الفضا
والآن أحسب أنني متشابك
متصدراً للحب أبدو مورقاً
لؤماً وتلك سجية الضعفاء
نبحاً يشيد بموسم النجاء
يتنازعون بأعين الغرباء
والكون يسترعي فم الشعراء
يسترشدون الحسم دون دعاء
بالحادثات وذاك خير عزاء
شوق الصبا ليلى بعض عناء
يهب المدامة من يد الحسناء
مستغرقاً أسلو بطول وفائي
من بعد ذكرك يستحل رجائي
ألقى إليّ السمع منذ نداء
ومشاعري تندى بوقت جفاء

طفلة تصنع نشيد مدينة حالمة

خلف عامر 

دمشق قصيدة الحياة وفاتحة العشق.
تعزية ضمائر تخلّت عن صانعات الحياة
بوح المرايا للوجوه.

صدر عن اتحاد الكتاب العرب في الجمهورية العربية السورية، ديوان الشاعرة أميمة إبراهيم الموسوم بـ: 'طفلة ومدينة ونشيد'، لعام 2020 من القطع المتوسط ويقع في 114 صفحة، وضم الديوان النصوص الآتية:

(من مقام البوح/ طفلة ومدينة ونشيد/ ذرة من بلد / أبجدية الصحو/ وسن/ صوت
وصداه/ رفرفات إغواء/ خوف الحروف/ ثورة الأرض/ أن تزهر الكمنجات/ ضيع/
نخب خلاصك/ أوجاع/ قربان حبّ/ حيرة/ كن كما شاء الهوى/ يورق الصمت
بالكلام/ في دمشق/ ومضات/ وصايا/ زاجل الكلام/ كوكب العطاء/ يقين/
حكيات حب وشوق/ أنت وأنا والنداء/ أناشيد/ شعاع الضوء/ قهر/ حبر الغياب/
كحل القصيدة/ شموع لفجر باذخ/ مشمش الغواية/ في دار الرحمة/ نداء الحية/ لي
ما ليس لظلي/ صيف حبّ...شتاء لهفة/ خذ معولك واتبعني.)

عمق رؤية:

في أغلب نصوصها وظفت إبراهيم 'التضمين' والموروث الشعبي لإيصال صوتها
بالشكل الذي تريده ووفقت في استخدامه الذي دل على عمق رؤيتها، ومعرفة كيفية
توظيفه في المكان الصحيح، لتؤكد صوابية رؤيتها:

علّق على خشبة - بانتظار قيامته / تُشعل بخور / في جيب يهوذا

/ بابا نويل / ودربُ لَدَيْكَ الْجَنُّ / تعاوَيْدُ ورقى / حجاباتُ
لجلبِ الغائبِ / نِرون / يَمَمْتُ قِبْلَتَكَ / فرعونُ / وهيرودُسُ / الفزاعاتُ / الرقيبُ
دمشقُ القديمة / عشتار / طائر لثيمُ / الشؤمُ / الشيطانُ ثالثهما / قصر الساحرة
/ طاقية الإخفاء / البساط السحري / طواحين الهواء / لا حصى تطبخُها الأمُ /
والصَّبِيَّةُ مازالوا في انتظارٍ / .

فاتحة الديوان

استخدم الشعراء الرمز منذ القدم للتعبير عما يجول في دواخلهم من هموم
ومنغصات للهروب من سلطة الرقيب، ومن هذا المنطلق استدعت "إبراهيم" رمزيتها
وهويتها - دمشق - لتعلن على الملأ عشقها لهذه المدينة، مدينة الياسمين، كدلالة على
مكانة هذه المدينة في نفسها، وكأنها تقول: أنا دمشق، ودمشق أنا.
وهنا حاصرها تساؤل موجه فلجأت إلى أنسنة المدينة لتتاجيها مستفسرة كيف
تهتدي إليها الروح وهي محاصرة بـ: الدمع / الصمت / الوجع /.

(وأنا حينَ أشرقُ بالدمع

وأضحُ بالصمتِ

هل تعلمين يا دمشقُ

ما في الروح

من وجع

وكيف إلى دروبك القديمة

أهتدي؟)

فاجعة الضياع

راودها تساؤل موجه سببه الاغتراب الذاتي، وإخفاء رماد المرايا لها / له / لهم.
رسم النص صورة زمن ارتدى ثوب التبدل الخفيف المقلق بتسارعه، تخطى حدود
المتوقع بكثير، وتجلّى بضياع البوصلة، والبحث المتواصل في بيدر مواجع، مكان
سرابي الملامح، لم تعثر عنها / عنه / عنهم:

(كان...كنت...كانوا

كأنَّ الزَّمانَ أضعَ بوصلتهُ

ومضى يفتشُ عن سراجه.

*

"كَانَ... كُنْتُ... كَانُوا

كَأَنَّ الزَّمَانَ أَفْلَتَ أَهَاتِهِ

فَثُهِنَا وَتَاهُوا..)

نشيد طفلة

ولأن النهر ماء تشكّلت منه الحياة، سرت معه المرأة، الطفلة، لترسم أحلامها
عبر زوارق من ورق، إما أن تتجح أو تغرق، دون أن تخبر أحداً يحذوها الأمل والإصرار
على صنع نشيد أنشدها دون خوف لأنها المستقبل، غير آبهة بالمخاطر، نشدة ولادة
جديدة وفق رؤاها.

"طفلة أنا

والنهر يسير

يَحْمِلُنِي زَوَارِقَ مِنْ وَرَقٍ

ويسير

وأنا لم أخبر والدي

أني سأبعثه

ولا أخبرت مواكب الغيم

أين حطّت أدمعي.

*

"حبلى أنا

والمخاض عسير

غير أنني

سألد

وأقطع وحدي حبلى السري

فثبعت الحكاية

في هيئة طفل

يشد زناد الكلمة

ويتلو نشيد الأناشيد.



تحوّلات

رصدت "إبراهيم" حالات ذاتية وجمعية تجلّت بتوالد القهر في المكان، حصار لسؤال استعصى جوابه الخروج من الحلق، لعلّ الخوف جفّف كلّ شيء حتى ما تبقى من مناهل الحلم، وساهم إلى حدّ كبير في شلّ الحبال الصوتية، ولم يعد يقوى الوهن فيها على استصدار بقايا صوت.

(غريبتين صارا

يقول: "صباحك".

تقول: "صباحك".

أتوقّف سيل القصيدة

وابتلع الحوت الحكاية ٩١

أم جفّ تبع

وتساقط الورق ٩٢

غرباء صرنا يا بلد

غرباء

(غرباء.)

وفي نص "أوجاع" تبقى في السياق نفسه إذ ترصد ملامح العجز والخراب والتآمر الخفي الذي حفّ بالمكان:

(مشلولة كلماتنا

وخراب الرّوح كبير

والوطن عاجز

كيف يسير ٩٣)

بوابة الحكايا

النص هو صوت منتجه، وكأنّ الشاعرة "إبراهيم" تؤكد أن للباب لغة تعرفها اليد أنّ تعزف عليه، وتثقل للحواس أصوات فرحه بالقادم. توقّع مفاصله لحركة أصوات الداخلين. وهو بوابة البصر والمخيال في الحلم واليقظة للعبور نحو تدوين تفاصيل حكايات أزلية لا تنتهي بحلولها ومرها. بفرحها وحزنها. وكم حُرّنت خلفه حكايات ولهفات سردها العيون تناوبت ما بين آهة كسيرة تفصّ بالحسرات، ودمعة

تنتظر كي تهطل بفرح على صدر غائب آن لقاء . حيث رصد نصّ "الباب" حالة خاصة؛
لكني أراها حالة عامة بامتياز:

(خلف الباب الموصد

أذانٌ وعيونٌ ابتساماتٌ

شهقاتٌ ودموعٌ).

وبحياء قال النص:

(و ربّما حبّ أو بعضُ حبّ

أو التماسُ شهوةً على سريرِ الكلام).

ترددٌ وهواجس

دونت ابراهيم في نص "مشمش الغواية"، ما بداخلها، وكأنها تسرد بالإنابة عن
دواخل الكثير من الناس.

كررت "لو" 4 مرات بعدد جهات الكون، وبوجع كبير جداً تصرخ في ذاتها
الأخرى، إذ تستنكر فيه الجبن، والتردد والخرس، والوقوف موقف العجز في وجه
ولادة القصيدة:

(لو كنت

لو كنتَ تملكُ الجرأة قليلاً

لفتحَت مغاليقَ قلبك

وسفحتَ كلَّ مدادك

على بياضِ القصيدة).

وفي الـ: "لو" الثانية، وظفت حالات من الموروث الحكائي في نصها كـ: -
قصر السحرة - طاقية الإخفاء - البساط السحري - لسرد عوالمها الداخلية،
ولتبث في روحه الجرأة والإقدام، وكأنني بها تمنحه مفاتيح الدروب إلى ذاتها، أرادت
أن يحطم المرايا، مرايا صمته ليصنع الحياة .

(لو كنتَ

تمتلكُ مفاتيحَ قصرِ السّاحرة

لدخلتَ بلا طاقيةِ الإخفاء

أو بساطك السّحريّ

وحطمت المرايا.)

وفي الـ"لو" الثالثة استمرت في استدعاء الموروث "الدونكيشوتي" - طواحين الهواء.

مفتاح الدهشة:

جميل أن تسترجع حروفها التي تشي بالحنين لمحطات الزاغل حين كان للون بهاء وحياء:

(الورق المتناثر على أرصفة الخريف

يعلن ثورته على الغياب.)

صورةً بصريةً ناطقةً بالدهشة، عمدت من خلالها إلى

أسنة الأوراق وكأنها تصوّر احتجاجها على الغياب.

وكانني بها تريد التوكيد أن البشر أوراقٌ في شجرة الحياة تتساقط في وقتها المحدد لها،

أقف هنا أمام نص بسيط في كلماته، كبير في مآلاته، إشكالي في تكوينه، أخذ صفتي المفرد والجمع في آن معاً، لينطق بصوت الجموع التائهة المقهورة، بدلالة التهجير القسري للصوت، وهنا قراءة متفردة وواعية لما يجري لصوت الإنسان في منطقة الصراعات على هذه البسيطة. وإشارة خفية لبقاء الإنسان في هذه الدنيا.

موقف:

وفي نص "صوت وصداه" ردني صوت النص إلى "معجم المعاني الجامع". حيث ورد فيه: أن صوت الشخص وغيره:

صات، صاح بصوت حادّ، أحدث صوتاً قوياً. وهنا كان الصوت أكبر من احتمال الناطق بالنيابة عن الجموع الحاملة التي تن في ذات المكان. والصوت مصدره ناتج إما عن ضغط حنين. أو وجع كبير، وهنا يتوجب "دراسة الصوت من حيث حدوثه وانتقاله وانعكاسه وانكساره وتداخله وقياسه".

(لا زال الصدى يلاحقني

يفتي أغنيتي.

أقول: "آآه".

يردد أهتي.

أهربُ، أضيعُ في مدهمةٍ
يُلاحقني
يصادرُ صوتي.
أقول: 'ابتعدْ'
اترك لي صوتي وأغنيتي
وغادرُ".

لم يخرج صوت النص هنا من فراغ، بل من وجع ضياع لم يحتمله الصوت لحظة
تغيّر الصدى، ليتحوّل الآدمي لكتلة ملتهبة من القهر.
وصوّر النص اغتراب الروح، إذ لم يساوم الصوت، ولم يبيع صوته للصدى، للوهم.
وهنا موقف يدل على ارتباط وثيق للشاعرة بالمكان.
(بكم تبيعني صوتي وتتركه؟
أقيضك عليه!
خذ ما شئت").

تعزية:

هنا أخذت إبراهيم على عاتقها دور المثقف الحقيقي، في تسليط الضوء على حالة
إنسانية تجلّى ذلك في العتبة الأولى - العنوان - دلالة مكانية - دار الرحمة - دار
مرئية تشغل حيزاً في المكان، و"الرحمة" لامرئية أي حالة حسية، و"الرحمة في بني آدم
رقة القلب وعطفه".

استطاعت "إبراهيم" من خلال تطويعها للغة، أن تجعل النص ينطلق من حالة
توكيد جميلة، توكيد على عظمة النساء ودورهن في صنع الحياة واستمراره،
واكبارهن لدرجة التقديس إذ قالت:

(يستحمّ الضياءُ بهن
يتدفّق الكوثرُ من ثغورهنّ).

ونقلت القارئ من حيث لا يدري إلى قراءة احتيج نزيلات دار الرحمة، لرؤية
عيني طفل كي يردّهن إلى زمن الخصب الحياتي، زمن الولادة، زمن تكوين الحلم
المنتظر.

صوّرت لنا كيف يتدفّق النبض من العين في الرؤية الأولى للوليد، وكيف تلون
الضحكة الوجه.

باقات النزليات بانكساراتهن يستجدين بقايا دفء، وفيض حنان في زمن
عسكرة الزمهرير في الروح.

نص واقعي لا متخیل نطق بوجع خاص وعام فی آن واحد.

نص كمقطوعة موسيقية أو لوحة تشكيلية ، عابر للمكان لأنه يلامس الغالبية ولا يحتاج لترجمان.

وصور النص حاجتهن لضحكة تسهم في تناسي وجع قد يصل أحياناً حد التزف.

(ينتظرن برق الفرح في عيني طفل)

كي ينسكب الحب د فوقاً من ورر الخدود).

تبقى الشاعرة في مضمار التوكيد :

(في الدار - أمي وأمك وأميها)

والجداتُ المعناتُ في الحياة)

ربما تعمّدت الشاعرة الصفع الموجه بشكل خفي لوجوه تنكّرت لصانعات الحياة. لأمهات مرضن كي نشفى، جعن كي نشبع، بردن كي ندفاً، تعبن كي نرتاح، وهنا سارت القصيدة طريق المنهج الاجتماعي، في رصد ظواهر حياتية مهمة تحصل في كل زمان ومكان، وصوّرت التناقض، والزيغ في الوجوه اللا آدمية، وهذا هو دور الأدب الحقيقي في مكاشفة الواقع وتعميرته.

يقول: "أنطونيو غرامشي:

(المتقف الذي لا يتحسس آلام شعبه لا يستحق لقب المتقف).

تعود لتصور لنا مشاهداتها لعيون نزيلات الدار ، وتوقهن لزغاريد الفرح ، ليطردن ما تراكم بقلوبهن من مرارات ، وهن يعانين من موت سريري في ذواتهن يخفيه عن الزوار ، وكيف يوهمن حالهن بفتح قلوبهن للمتعبه للحياة.

فالشاعرة هنا سحبت القارئ إلى حكاية وجع متوالية ومستدامة مادام الطمع والتكبر في الذات الانسانية:

(التَّوَاقَاتُ إِلَى زَغَارِيدِ الْفَرْحِ

لا ينتظرن الموتَ

بل بشغفِ عاشق

يفتحن القلوب للحياة).

كتب دمع الشاعرة النص قبل وداع الدار ونزيلاته... سلاماً لهن، وأجزم أن
النص كتبها، ولم تكتبه، كيف لا وهي أنثى، وقد تخيلت ذاتها في الموقف نفسه.

من مقل النزيلات ولدت هذا النص الإنساني:

(سلاماً أيتها السيدات

البهيات

العاشقات للفرح

سلاماً للحياة تخضرن في المقل).

غربة الرغبة:

في نص "قهر" جعلت الرغبة يركض في الطرقات، لا البشر، لأنه شعر بغريته
وضياعه، وخجله من صوت طفل راوده حلمه على لقمة منه ولم ينله حتى في حلمه،
سبقه إليه من فقد إنسانيته ليتاجر بها على حساب دمعته.

(رغيف الخبز

جائعاً في الطرقات

يركض

عارياً من دفئه

ضيّع مذاقه

وتاه).

وفي نص "نداء الحياة" تبقى في دائرة - الرغبة - نفسها خبز الحياة، مع عمق
ما تضمنته من دلالة مكانية وصوتية، ناب صوت الشعرة المحتد بالاستنكار عن
المعوزين المتعبين. ولعنت من قام بفعل قذر بكل ما تحمله الكلمة من معنى، أن أحرق
سندبل الحياة، يحتمل النص حالة خاصة وعامة في آن معاً، من خلال تداخل الأمكنة
قمح الجزيرة/ حكايا العاصي/ - أوتاد خيمتها - الصحراء. شمل أماكن متعددة.

(ثم يحرقوا قمح الجزيرة وحده

بل بعثروا في الأمداء كل سنابلي

جفت منابع عاصي الحكايا

وتشقق حقل الأغاني

وطارت أوتاد خيمتها).

اختناق الرؤية

وفي نص "كوكبُ العطاء" تدون الشاعرة فصلاً من فصول الوجد المتراكم.
والانتظار المرّ لأُمٍ زرعت عينها ونبضها على الباب، علّ الدرب يحمل لها وقع جنين
روحها. وتشفى، لكن الطير اللّثيم حال دونها ودون تحقيق حلمها أن نقر رأسها في
غفلة من الكل.

بفقدتها فقدت شجرة الحياة نضارتها، رائحتها، طعم لهفتها، إضافة لفقد غصن
روحها الغائب في جبّ حكاية لازال يلتهم ويلتهم. والفقد خيم بظلاله الموحجة على المكان. ولا يزال يتقل من بيت إلى بيت على
امتداد الشوارع والأزقة الكئيبة التي فقدت ضحكاتهم.

(وكانت أمي أجمل الصبايا
تحمل جرار الحياة
وتمضي
*)

غير أنّ طائراً لثيماً
نقر رأسها
في غفلة
ومضي.
*)

كانت أمي تنسى شيخوختها
آلامها
أوجاعها الرهيبة
وتركن إلى صمتها
تتظر ابنها الذي غاب
وما ودّعها.
*)

أمي كوكب في العلياء
وأخي نجم يبحث عن مداره
وربما عن أم
ما ودّعها
وعن أرواح مازالت في انتظار
عودته.



قراءة في كتاب

"فصول في علم الاقتصاد الأدبي"
للمترجم والأديب السوري حنا عبود

وجيه حسن

الكتاب من منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق، العام 1997، في 143 صفحة، قسّم إلى عشرة فصول متبوعة بـ "المراجع" الأجنبية والعربية وهي مُكثّرة..

- 5- هذا المخلوق الجميل.
- 6 - القانون الأساسي للاقتصاد الأدبي.
- 7 - الناتج الوطني والاقتصاد الأدبي.
- 8 - المنتج الأدبي.
- 9- سيكوباتيا المنتج الأدبي.
- 10- السلعة الأدبية..
- أرى إلى أن المترجم "عبود" لم يقدّر بترجمة أحاديث "كاسندرا"، إلّا لاعتقاده الرّاسخ أنّ شيئاً في أيامنا الراهنة لم يتغيّر عن أيام "كاسندرا".." هدفنا تحديث لغتها وليس تغييرها!"
- 1- كاسندرا بريام والأدب الحديث.
- 2 - مدخل إلى علم الاقتصاد الأدبي.
- 3 - موجز تاريخ الاقتصاد الأدبي.
- 4 - الاقتصاد الأدبي الحديث.
- قال الأديب والكاتب والمترجم المعروف "حنا عبود": "كلّ ما فعلناه في هذا الحديث، أنّا شرحنا للقارئ لغة كاسندرا، وكيف أنّها اللغة التي ترجمها ويترجمها الأدب في موقفه من التطوّرات الحياتية.. إنّ كاسندرا هي المؤلّفة الحقيقية لهذه الأحاديث، ومن المغيّب أن يدّعي المترجم تأليف ما تَرَجَم" (ص 13)..
- وجاءت عناوانات فصول الكتاب على النحو الآتي:

يقول المترجم بالفصل الأول: (لأمر ما صارت طروادة غنيّة.. حارّ "بريام" ملك طروادة أين يضع هذه الثروات الطائلة،

الجرائم الخفية لا تُرتكب إلّا في القصور ، مكان إدارة الاقتصاد السياسي، وليس في الأكواخ أو على مداخلها" .. وقالت ذات يوم لأبيها "بريام":

- إنك ترفع للهزيمة راية، وتحفر للأحياء قبوراً.. الأسوار سوف تنهار.. أمّا "طروادة" فلن يبقى منها سوى اسمها، تلوكه الأجيال..

كانت "كاسندرا" في ريق العمر، وزهرة الشباب، أي في السن التي تتفتح فيها موهبة الشعر والأدب، فلم يصدّقها والدها "بريام"، بل لم يصدّقها أحد ممن سمعها.. لقد نسي أبوها ومن كان في حاشيته ومحيطه، أنه عندما يصبح الإنسان ثرياً، فإن أعداءه يزدادون. وتكثر جرائمهم.. مع قناعة المترجم "عبود" أن ما كان ينتظر "كاسندرا" ينتظرنا أيضاً، وإليه سوف تُساق سوّفاً.. مثلها تماماً..

وعندما رأت أختها "بوليدورس" يخرج بأحمال الذهب إلى "تراقيا"، قالت لأبيها "بريام":

- إنك يا أبي تُرسل قاتله معه..

قصدت بذلك المال والثروة.. ولو نظرنا اليوم في هذه النبوءة وسواها، لبدأنا أن "كاسندرا" كانت تقابل بين النشاط الروحي، والنشاط المادي، أي بين الاقتصاد الأدبي، والاقتصاد السياسي، فحيث يكون النشاط الأدبي، فسعادة وسلم وطمأنينة وأمان ونقاوة قلب وراحة

كانت "كاسندرا" بنت "بريام" تراقب ما يجري بعين نافذة ومتخوفة.. كانت هذه العذراء فائقة الجمال تمتلك موهبة النبوءة الصادقة، التي وهبها لها "أبولو"، عاشقها الولهان الذي رفضته رفضاً قاطعاً..

فقد عرض عليها هذا الأخير أنواعاً شتى من المسرات والثروات والخيرات، لكنه أخطأ في شيء واحد هام، وهو أنه منحها النبوءة الصادقة، قبل أن ينال رضاها وموافقتها.. وحين حاورت نفسها، استلهمت قوة النبوءة، فوجدت يقيناً أنها إن وافقت عليه، فسوف تبدأ حياة مملوءة بالبؤس والشقاء والأسى...

وبما أن العشيق المدنف، لا يستطيع استرداد ما وهبه للعذراء "كاسندرا"، على جاري عادة الآلهة، حينها لجأ إلى طريقة المواربة والحيلة، وهي أنه جعل الناس لا تُصغي لنبوءاتها الصادقة، ولا تلتفت إليها.. ومنذ ذلك الوقت، والناس لا يصدّقون النبوءات الحقيقية لكاسندرا، على حين شرّعوا يتهافون على نبوءات الدجل والشعوذة والمُخادعة، بل ويؤمنون بها..

رأت "كاسندرا" ما رأت من أمر مملكة "طروادة"، وكيف اغتدى أهلها، ومن بعد هذا الغنى الفاحش، كيف فسدت علاقة الابن بأبيه، وعلاقة الزوج بزوجته، والأخت بأخيها، فعرفت من يومها أي كارثة سيجرّها "الاقتصاد السياسي" على مدينتها، وتنبأت أن

الوقوع في الخواء الروحي"، كما يقول الشاعر الإنكليزي "توماس سترنس إليوت"!

ثم ألم يقل الشاعر المتنبّي يوماً في هذا المضمون:

"وَمَنْ يَنْفِقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ
مَخَافَةَ فَقْرٍ فَالَّذِي فَعَلَ الْفَقْرُ!"

والفتاة المتنبّية "كاسندرا بريام" أدانت الاقتصاد السياسي، لأنها ابنة مدينة 'طروادة'، ولأنها تعرف سرّ الأشياء.. والمعروف أنّ الاقتصاد السياسي هو ابن المدينة لا ابن الرّيف، والريف كان بريئاً من مفساد هذا الاقتصاد تماماً..

عليه يمكن القول: إنّ المرشد الحقيقي للحياة المادية هو "الترية الجمالية"، وليس شيئاً آخر، وهي الشرط الإنساني الأوّل لكلّ حياة بشرية صحيحة، وكذلك هي الخطوة الضرورية لقيم نشاط روحي لا يرتوي منه الإنسان، ولا يشبع بتاً..

يقول المترجم: "عندما تُقفر الرّوح، يموت الإنسان بتحوّله إلى آلة تنتج المفساد" (ص 12)..

وعلى القارئ المتبصّر أن يعرف أنّ الأدب وليد الفطرة، فهو ينمو ويتطوّر وفقاً لأنماط هذه الفطرة، من غير قسر ولا فرض ولا إجبار، ومن دون تعقيد جامد جاف!

الأدب في أسّهِ، كما ورد بقلم المترجم: (منطق كلّ بلاغة أدبيّة،

بال، وحيث يكون النشاط السياسي، فدمار وخراب ومأسّ وجشع وطمع وابتزاز واستغلال ووجع رأس..

عليه يمكن القول: إنّ نبوءات "كاسندرا" بسيطة جداً، فهي من قوانين الاقتصاد الأدبي، وفي كلّ يوم، يدرس الأدباء والكتّاب بأرجاء المعمورة المتراحبة مثل هذه النبوءات الصادقة..

ولا بدّ من معرفة أنّ الثروة حيث تحلّ يكون النوباء، وحيث الكنز يكون فالموت حارسه من دون شك!

من هنا لم يكن من سبيل أمام "كاسندرا" الفتاة ذات النبوءة، سوى أن تحذّر من خطورة الانجرار وراء جمع المادّة والثروة والكنوز، إذ "وراء كلّ طمع نكبة، وخلف كلّ جشع كارثة".. من هنا القول: إنّ نبوءات "كاسندرا" هي الخط الأساس الذي يقوم عليه الاقتصاد الأدبي، وإنّ الاضطراب في الحياة المادية، سيؤدي حتماً إلى اضطراب في الحياة الروحية..

إنّ هدف الاقتصاد السياسي، كما يقول المترجم "عبود": "ليس الموازنة بين الحياة المادية، والحياة الروحية، بل الهدف دفعُ النفس للانخراط في معمعة لا تنتهي من أجل تهريم الأموال، وتكديس الأرباح ضماناً للمستقبل، ولأجل فرض سلطة قويّة تؤمّن استمرارية الأرباح وتدفعها" (ص 8) ..

عليه لا يمكن لأيّ شخص تحقيق الثروة، والاستحواذ على السلطة من دون

الروح الإنسانية لتترفع عن الصراع المادي،
بغية الخلاص من الجرائم التي يجربها في
العادة الاقتصاد السياسي.. ويدرك
الاقتصاد الأدبي أن الاضطراب في أي
مجتمع مرده إلى الناحية المادية بالمقام
الأول، وأن هذا الاضطراب الشنيع لا
ينتهي إلّا إذا قامت الأخلاق الأدبية مقام
الأخلاق المادية..

وفي الفصل الثالث، يحدثنا المترجم،
أن شرط الاقتصاد الأدبي هو نظافة القلب
البشري، فمن غير هذه النظافة، فإن كل
"خطوة" هي خطوة نحو الهاوية والعدم،
وأن كل إنتاج بعيد عن نظافة القلب
البشري، هو إنتاج ضار.. وكما ورد في
الترجمة، (فإن الاقتصاد الأدبي، يرى إلى
أن تاريخ البشرية يسير من التقدم إلى
التخلف، ذلك على الضد مما يراه
الاقتصاد السياسي.. كما أن المراحل
التاريخية للاقتصاد الأدبي موجودة منذ
القدم، وقد وردت على لسان "بروميثوس"..
والعقيدة الأدبية هي بنت الأسطورة
وحدها، والنبوءات هي بنت الصدق
وحده، الذي مارسه كاسندرا اقتداء
ببروميثوس) ص 34 "... والأسطورة كما
جاء في هذا الفصل، تمثل النظرة
الواقعية، واقعية الأحلام البشرية.. العقيدة
الأدبية بسيطة، شرحها "بروميثوس" في
نبوءة عجيبة فريدة، ذلك عندما انحاز هذا
الأخير إلى البشر، مع أنه من الأسرة
المقدسة، فهو إله من الآلهة الأولمبية، إلّا أن

والسفسطة البلاغية "أي اللغو بالكلام"
في موضوع الأدب انتحار وانحدار وتهوّر..
بينما تميّزت لغة كاسندرا بالدقة
والوضوح والصراحة والإيجاز والبعد عن
الحذلق والتعميق، والتأكيد المتكرر
على المقولة الواحدة)، وهذه هي ميزات
الأدب الحديث الذي عمد إلى المواجهة..

وفي زمن سحيق، قدّم الإغريق
بسفسطتهم البلاغية نصوصاً وصلت حدّ
الإدهاش، لكنهم لم يقدموا نصوصاً
أدبية إدهاشية.. فالنصوص الإدهاشية لا
تحترم التقليد الأدبي، بل إنها لا تحترم أيّ
تقليد..

والفنّ الأدبي - كما ورد - ليس
بلاغة إلّا بمقدار ما تصدق البلاغة في
حملها النبوع الميثولوجي الأدبي، وإلّا فإنّ
الطغيان البلاغي يحرف الإنتاج الأدبي عن
مساره، بل ويغيّر من استراتيجيته!

وفي الفصل الثاني، يؤكّد المترجم
"عبود" أن علم الاقتصاد الأدبي لا علاقة له
بالبلاغة، لأن معرفة البلاغة لا تؤدي إلى
إنتاج النصّ الأدبي بالضرورة.. "وإنّ
القواعد البلاغية لا تنشئ أدباً، بل إنها
تسهم في تجميد أساليب الأداء، فيرى
المنتجون الأدبيون أنفسهم وقد وقعوا في
أشراك الكليشيات والتعابير الجاهزة"
(ص 16)..

ويشير إلى أن الاقتصاد الأدبي يرمي
إلى السيطرة على المادة وضبط إيقاعها، لا
السيطرة بالمادة، لأنه بطبيعته يخاطب

أن حرّره الإنسان، فردّ جميلاً بجميل، فقد مرّ به البطل اليوناني "هرقل"، واستمع إلى قصته فأنقذه متمرّداً على قوانين الآلهة، وبذلك عاد "بروميثوس" ليبقى عوناً للإنسان..

وفي فصل "الاقتصاد الأدبي الحديث"، تقول كاسندرا: (إنّ دانتى أليغييري "أعظم شعراء إيطاليا، ومن رجال الأدب العالمي"، في إنجيله الأدبي: "الكوميديا الإلهية"، كان فاتحة الإنتاج الأدبي الحديث، بعدما عانى هذا الإنتاج ما عانى من قمع كنسي في العصور الوسطى..)

ونلمس في هذه الترجمة المتوازنة، كيف أنّ دانتى كان رسولاً بروميثياً مخلصاً، وضع في إنجيله الشعري (الكوميديا) العقيدة البروميثية الأدبية.. تقول كاسندرا في أحاديثها: "في الإنجيل الجديد يسير دانتى على التقليد البروميثي ذاته، فيتنبأ بإفلاس الاقتصاد السياسي، وانهيار مؤسساته" (ص 47).. وتضيف كاسندرا في السياق نفسه: (دون كيشوت هو الابن الشرعي للتراث الأدبي، وبالمقابل فإنّه الابن غير الشرعي لعصره، وهذا شأن كلّ بطل أدبي، إذ سيكون مرفوضاً ومنبوذاً من أبناء عصره)، (ص 49)..

و"البارون كيشوت" في حالة مستفزة من الشجاعة والبأس، فلرّجل لا يملك ما يخاف عليه، لذلك فهو يهفو

الآلهة ناصبوه العدا، خاصة "زيوس" كبير الآلهة، الذي كان يسعى لتعزيز هيمنته ونفوذه.. و"بروميثوس": كلمة تعني الفكر المتقدّم، أي "الذي يرى المستقبل"..

تقول "كاسندرا" في حديثها الممتع الشائق: نحن من سلالة بروميثوس، الذي انحاز إلى جانب الإنسان، وعلمه ما لم يعلم، بل يكفي أنه علمه الفنّ وسيلة للخلاص.. فالفنّ واقعي مهما تعدّدت مذاهبه، لأنه سلاح الخلاص بيد الإنسان.. وتضيف "كاسندرا": "وحتى يكون الإنسان إنساناً حقاً، لا بدّ من أن يمتلك وسيلة الخلاص الخاصّة بالإنسان وحده: الأدب".. وتقول "لم يستطع زيوس بقواه الغاشمة أن يقضي على الإنسان.. جعل همّه في إبعاد البشر عن التقدّم، فحرمهم من النار المقدّسة، فما كان من بروميثوس إلّا أن سرق النار وقدمها للإنسان، الذي أحرز تقدّماً كبيراً، وصار يرى الكون رؤية أوضح" "هنا ثارت ثائرة زيوس، فجمع البانثيون الأولي، وألقى خطبة رثانة أدان فيها بروميثوس، زاعماً أنه علم الإنسان ما لم يعلم.. لقد تغيّر البشر، وصاروا يُنتجون الأدب، وهو إنتاج كان خاصّاً بالآلهة، يوم لم يكونوا يعرفون العدا والبغضاء والحقد والشرّ".. ومطالب بنهاية خطبته "بصلب بروميثوس على جبل القفقاس، وتسليط نسر ينهش كبده نهاراً، لينمو ليلاً في عذاب أبديّ مرير".. لكن "بروميثوس" ظلّ صمتاً، إلى

بشجاعة إلى حبيبته "دولسينا" التي لا وجود لها، لكنها تمثل كل ما هو رائع وجميل، أي تمثل الحق والخير والجمال، وهذا شأن كل مناضل أدبي.. ولا وجود للخوف والشجاعة معاً، كما أنه لا وجود لتاجر وأديب في شخص واحد..

عليه، فإن كاسندرا تؤكد في أحاديثها المترجمة، "بأن نجاح الاقتصاد السياسي، يعني بالضبط تشليح الناس ثرواتهم وممتلكاتهم، واحتكار الحاجات الضرورية، بغية التحكم بهم، وهذا هو الفشل في عرف الاقتصاد الأدبي.. اليروميثي البريء المتمسك بمناقب المحبة والتضحية والحق والعدالة، والمنادي بالأخوة والعطاء، لا بالحقد والاستلاب مهزوم دائماً، مثل دون كيشوت"، (ص 53).

وفي الفصل الموسوم بـ "هذا المخلوق الجميل"، يتبين لكل ذي بصيرة وباصرة، أن أجمل مخلوق أبدعته البشرية هو (الأدب).. وهو جميل بإجماع الأناسي طراً، لا بأكثرية أو أغلبية.. "إنه الوحيد الذي يحظى بهذا الإجماع، من بين جميع الإبداعات البشرية.. إن العلم نفسه لا يحظى بهذا الإجماع، فما أكثر البشر الذين يهاجمونه ويرون فيه غولاً مفترساً، أظفاره لم تقلم، إن العلم أفسد حتى الهواء الذي نتنفسه.. وحتى لا يأخذنا التحذلق والفضلكة بعيداً عن الواقع، فإن الأدب هو عبارة عن الكتابة الفنية في الشعر

والنثر على حد سواء.. كما علينا أن نقر أن للأدب لغة خاصة جداً أوسع من الملفوظ.. يقول المترجم "عبود" في هذا السياق: "قد صار لدينا الآن عنصران للأدب، يمكن اعتمادهما: الكتابة الفنية، والتأثير في النفس" (ص 60).. ويضيف: "كل تأثير يشبه الموضة الدارجة لا يُنتج أدباً.. الأدب هو ما يخلد فقط، والكتابة التي تظل طازجة دائماً هي الأدب"، (ص 61)..

هنا نستطيع القول من دون مؤاربة: إن الأدب في حقيقته، ليس ذلك النقش المزخرف للكلمات، الذي يعجبنا لبعض الوقت بمحسناته البديعة، بل الأدب هو ذلك الرأس النفسي، الذي يؤثر فينا دائماً وفي كل وقت.. على هذا يمكن القول: إن الأدب إنساني، فهو لا يختص بزمان ولا بمكان، ولا بعرق، ولا بطائفة ولا بعشيرة، إنه أدب إنساني، أي عالمي، فإذا قيل هذا الأدب في دولة ما، ورُفِضَ في دولة أخرى، فإنه ليس أدباً، وإن كان مكتوباً كتابة فنية.. بمعنى "أن شرط الأدب الحي، هو الذي يكون مقبولاً من الناس جميعاً".

وإذا عرجنا على الفصل السادس من الكتاب، الذي يحدثنا عن "القانون الأساسي للاقتصاد الأدبي"، فإنه يمكن اختصار هذا القانون بالقول: خلق التوازن لتمكين الإنسان من الاستمرارية في الكون والحياة.. إنه قانون لا يتغير! هنا

قبل الميلاد هو الأدب اليوناني، الذي يتراءى لبعضهم، أن كل قوانين الأدب مُستنتجة منه، باعتباره المجسّد الأكمل للأشكال الأدبية"، (ص 82) ..

بناء عليه، فإنّ الأدب يملك لغة واحدة لا يغيرها، ولا يمكن أن يغيرها أيّ تأثير خارجي عليه: الشمس، القمر، الشجر، الغابة، البحر، الليل، المحيط، النهار، الجحيم، النار، الهواء، النور، النجوم، الأب، الأم.. إلخ، ألا ترون أنها لغة واحدة لا تتغير، ولا تتبدّل من أدب إلى أدب؟! إنّ الأدب مخلوق جميل عجيب، ليس منه تلك المخلوقات الثّائية، من روايات وملاحم ومسرحيات وقصائد خارجة عن قانونه الأساسي..

حتى إذا دخلنا مياه الفصل الثامن، وجدنا أنّ كلّ اقتصاد سياسي مصيرُهُ - كما يقول المترجم - أحد احتمالين: "لوصيّة سرّية تحت شعارات برّاقة، أو لوصيّة علنيّة تحت شعارات رفع الناتج الوطني، وتحقيق دولة الرّفاهيّة". ويقول: (إنّ الاقتصاد السياسي هو العلم الرّائف والمنفق الأكبر.. وهو الستار الذي خلفه يحقّق الرأسماليون أو المسؤولون الاشتراكيون أعظم ثروات عرفها التاريخ، ولو عاد "قارون"، في هذه الأيام، لعدّ فقيراً)، (ص 90) ..

ومن سيقات هذا الفصل، يستنتج القارئ المُستأنّي، أنّ الفشل الذي لحق بالاقتصاد السياسي، يعود في أساسه إلى

نشدّد على إنسانيّة الأدب، كما شدّد غيرنا من قبل.. يقول المترجم: "الأدب يُوافق على كلّ ما يناسبه، ويرفض كلّ ما لا يناسبه.. إنه مستقلّ عن التشكيلات والنظريات والأديان والفرق والمذاهب والنحل.. فـ "هونوري دي بلزاك"، كثوليكي فرنسي متعصب، لكنّ أدبه لا علاقة له بتعصّبه.. والأرثوذكسية التي نادى بها فيودور دوستويفسكي تعني تماماً: تجاوز السيئات عن طريق التسامح وليس العقاب.. بذلك يكون قد قدّم نظرية للخلاص"، (ص 77) ..

وفي الفصل السابع المعنون بـ "أبرز معالم قانون الاقتصاد الأدبي"، يحدثنا المترجم عن قانون العودة إلى الحياة الرّحمية، التي تخلو من الحقد والضغينة والقتال والصراع والحسد والتكبر والطفيلان والاستلاب.. أيّ الحياة قبل الخروج إلى هذا العلم، الذي لم يغادره أحدٌ قبل أن يذمه.. من هنا فقد عرف المترجم "القانون الأدبي" بأنّه: "تقليد يعرفه الأديب بالتدريب لا بالتعلم، لأنه شريعة بلا مشرّع.. وعدم وجود مشرّع، يدلّ أنّ هذه الشريعة طبيعيّة، أي نابعة من طبيعة الإنسان الأدبيّة، وإن شئت فقل: إنّ هذا القانون يمثّل شريعة الفطرة الحقيقيّة"، (ص 81) ..

بل نستطيع القول من غير تردّد: إنّ الأدب هو منقذ البشرية الوحيد.. ويبيّن المترجم أنّ أعظم أدب توهّج في مرحلة ما

فالالاقتصاد الأدبي هو الملاط الذي يمسك حجارة المجتمع، والذي يرقى بنفسية المنتج قبل أن يرقى بكمية المنتج ونوعيته، والذي من دونه تذهب كل الجهود هباءً، (ص 99)..

وفي الفصل التاسع من الكتاب، المعنون بـ "المنتج الأدبي"، يبين لنا المترجم، أن المنتج الأدبي هو بكل بساطة، ذلك الإنسان الذي ينتج مضطراً - تحت ضغط نفسي شديد - تلك القيم والتقاليد التي يشكل مجموعها ما نسميه "الأدب"! أما المنتج الاقتصادي، فيعمل على استغلال حاجات الناس المادية، لا ليقدمها مجاناً، كما يفعل الأول، وإنما ليستغلها أبشع استغلال، وبأسرع زمن ممكن..

عليه فالأدب موقف، قبل أن يكون كلمات وألفاظاً وتعايير جميلة مؤنقة.. والمنتج الأدبي، ليس أكثر من منتج للقيم المعنوية والروحية.. وفي هذا المضمون يقول المترجم: "إن المنتج الأدبي، عندما ينتج القيم المعنوية الأدبية، فإنه يسهم في الإنتاج المادي، بل إنه يرقى بهذا الإنتاج إلى المستوى الإنساني الرفيع، لأنه يلح على إبعاد جرثومة الشر والأذى والنيات السيئة عنه.. يريد إنتاجاً نظيفاً يسد الحاجة ولا يخلقها، ويعين على الحياة ولا يعقدها، فيزيد من صعوباتها ومآسيها"، (ص 103)..

وفي الفصل التاسع الموسوم بـ "سيكوباتيا المنتج الأدبي"، (المقصود

تجاهله علم الاقتصاد الأدبي، الذي هو بطبيعة الحال الركيزة المكنية والثابتة لكل اقتصاد، قديماً أو حديثاً..

يقول المترجم: "إن كتب الاقتصاد السياسي، لا تشير أبداً إلى دور الفن والأدب والموسيقى وبقية القيم المعنوية في الإنتاج.. كل شيء في الاقتصاد السياسي يدور بين قطبين: الاقتصاد - السياسة فقط"، (ص 91)..

تأسيساً على ما ورد، يضيف المترجم: "إن المنتج الأدبي إنساني النزعة، لا يروم ابتزازاً أو احتكاراً أو تحقيق ربح بأسرع من لمح البصر، ولا إلى تشويه النفس الإنسانية، وتدمير فئة، أو دفع طبقة بكاملها إلى البؤس، بينما نرى إلى أن المنتج الاقتصادي ينطلق في كل تصرفاته من عاطفة ذنبية مفترسة، لا تلتفت إلى أية قيمة تغني النفس البشرية... من هنا نقول بلا تهيب: حين لا يكون للأدب من تأثير واضح، فإن الاقتصاد السياسي يلعب بحرية، يغش، ينافق، يكذب، يُماري.. وهو أي "الاقتصاد السياسي" وسيلة خداع بيد السياسة، التي هي أداة ناجحة دائماً بيد القوي المتذنب المتغلب..

هنا يوجز المترجم المسألة بعموميتها بالقول: "إن غياب الاقتصاد الأدبي، هو الذي يكمن وراء انهيار أنظمة دول، التي هي مثل بيوت رملية على شاطئ عاصف، من غير أن يمنعها اقتصادها السياسي المدروس والمبرمج جداً من هذا الانهيار..

فيه، لأنّ الفشل سيكون من نصيبهم حتمًا...

وبيّن لنا هذا الفصل، أنّ الموقف الأدبي ثابت عبر التاريخ، إنّهُ الموقف الرافض لكلّ التشويهات التي خلقتها الملكية السرطانية، ولعموم أطروحات الاقتصاد السياسي.. وبيّن بوضوح، أنّ المنتج الاقتصادي ينظر إلى المنتج الأدبي نظرة استهانة واستخفاف وازدراء، لأنّه "منتج غير مُنتج"، فهو منتج الأخيصة والإهانات والصّور البيانيّة، وهو الخالق لعوالم لا تمتّ إلى الواقع المعيش بأيّة صلة... أمّا المنتج الاقتصادي، فهو يفكر دائماً بتفعيل الملكية، منطلقاً من شهوة ذنبيّة مُتعلبة، تمتدّ إلى ما بعد وفاته.. إنّ تفكيره تفكير سرطاني، لا يعرف حدوداً أبداً..

وفي عنوان فرعي للفصل ذاته فحواه: "سيكوباتيا النفس"، يقول المترجم: (هنا نحن أمام أخطر التّهم التي تُوجّه إلى المنتج الأدبي: إنّها تهمة الشّدوذ النفسي، التي وجّهتها الفرويدية منذ ظهور زعيمها، وحتى أحدث كاتبة فرويدية "سارة كوفمان".. الفرويدية تجعل جميع مُنتجي القيم المعنوية أسرى مرض وعُصابات، يحتاجون إلى المعالجة)، (ص 117)..

يقول المنتج الأدبي بينه وبين نفسه: "مملكتي ليست من هذا العالم"، فهو لا يؤذي، لا يظلم، لا يستغلّ، لا يبتزّ، ولا ينتهز، يعطف على المخلوقات، فلا يزعم

الشّخص المضغوط نفسياً)، الذي يتلقّى الاتهامات من كلّ حذب وصوب، وكلّها اتهامات تدلّ على أنّه مخلوق غير سويّ، وأنّه يختلف عن الجنس البشري اختلافاً بيّناً، وأنّه شاذ كلّ الشّدوذ، وكثيرة هي المصادر التي تفبرك مثل هذه الاتهامات الظالمة.. هذا المنتج الأدبي يمثّل في رأي أصحاب الاقتصاد السياسي "حالة شاذّة"، كان الله في عونه وإلى جانبه! ومن أسف، فكلّما أحرز هؤلاء الأصحاب تطوراً وتقدّماً خوت الحياة الروحية، وأجبر الناس على حيدة القهر والإفلاس والخواء والانفراغ، حياة "الرجال الجوف"، على حدّ تعبير "اليوت"..

وحتى الوقت الحالي، فإنّ نجد كثرة كثيرة من المفكرين والأدباء يدافعون عن الأدب وعن المنتج الأدبي بحماسة بالغة..

وفي عنوان فرعي من هذا الفصل، هو "المنتج الأدبي والمجتمع"، يقول المترجم: "يتعرّض المنتج الأدبي لحملة شديدة فيما يخصّ علاقته بالمجتمع، فكأنّه دخيل عليه، غريب عنه، لا يعرف من شؤونه شيئاً.."، (ص 113)!

ويتابع المؤلف في الصفحة عينها: "إنّ الأدباء الذين شاركوا في السلطة السياسية أو الاجتماعية هم من القلّة، بحيث لم يأبه بهم أحد.. إنّ المناصب التي يجيدون العمل فيها هي في المجال الثقافي فقط، أمّا ما سوى ذلك، فلا خبز لهم

"الثقافة الأدبية ثقافة منتجة حقاً، لا بل إنها الطريقة الوحيدة لإنقاذ البشر من المشكلات المستتعية التي خلقها الاقتصاد السياسي".

ويبين لنا المترجم أن الاقتصاد السياسي هو في حقيقته اقتصاد جرائمي، يسعى إلى التدمير، ويرى أصحاب نظرية الاقتصاد الأدبي، أن عالم المادة هو عالم مملوء بالعذاب والقيّد، وأنه سجن حقيقي للنفس البشرية، فكيف يكون الخلاص؟ سؤال موال: متى كان الأدب منقذاً؟ هنا نقول: لا لوم ولا تثريب في هذا القول، لأننا ربيّنا بعقلية الاقتصاد السياسي...

زبدة القول، هو ما أورده المترجم في الفصل الأخير من هذا الكتاب القيم:

"لا يمكن بناء أخلاق حقيقية إلّا بالأدب.. لأنّ الأدب هو السلعة الوحيدة التي تولّد ولادة طبيعية.. والقاعدة المادية تعتمد على الإنسان، والإنسان إن لم يعتمد على الأدب في بناء شخصيته، فإنّ من العبث الادّعاء أنّنا أقمنا قاعدة تحيّة للتقدّم، فنظّل أسرى السلع المادية التي تنقلب علينا، فتخدمها بدلاً من أن تخدمنا، وتتحول من مارد ينصاع لأوامرنا، إلى وحش يفترسنا، ويثير المصاعب والفتن والثورات والحروب بمختلف أنواعها"، (ص137) ..

نملة، ولا يحقد على أحد، يبني مجده وشهرته وسمعته عن طريق الإنتاج الأدبي المتوهّج بالقيم المعنوية، والحقائق الوجدانية.. وفي فناعة المنتج الأدبي (أنّ المال والأدب قطبان متصارعان، لا يمكن أن يلتقيا، إلّا إذا دعت الضرورة، من باب أنّ المال شرٌّ لا بدّ منه.. المال هو العدو الأوّل للأدب.. وقد يسلك المنتج الأدبي طرقاً في حياته لأجل المال يأبأها كل الإباء في إنتاجه الأدبي. فانكباب "فيودور دوستويفسكي" على القمار لتسديد ديونه، كان شيئاً مخجلاً. في روايته الشهيرة عن القمار والمقامرين..)، (ص119) ..

وفي الفصل الأخير: "السلعة الأدبية"، يشرح لنا المترجم، أنّ هناك اقتصاداً واحداً، هو الذي يتحدّث عن السلع المادية، ويوضّح أسرارها، إنه "الاقتصاد السياسي"، هذا المشروع المناقّ الغبي لهذه السلع وقوانينها.. أمّا السلعة الأدبية فلا تخضع لقوانين الاقتصاد السياسي، لا من قريب ولا من بعيد.. يقول المترجم في هذا المعنى: "إنّ خلوّ السلعة من الدافع الإنساني، يعني دفع المجتمع إلى صراعات لا تنتهي.. فالإقتصاد السياسي لم يترك شيئاً سليماً، فقد تغلغل إلى أعماق نفوسنا، واستولى على خلايا عقولنا، حتّى يتنا لا نتصوّر إنساناً من دون شهوة ذنبيّة"، (ص127) .. ويقول في صفحة لاحقة:



سلام مراد

بَشْرٌ لِلرَّمِيْ

الرّق - تعريف الرّق في الاتفاقية الدولية، حول العبودية 1926، هو حالة أو وضع أي شخص تمارس عليه السلطات الناجمة عن حق الملكية، كلها أو بعضها «تجارة الرقيق» تشمل جميع الأفعال التي ينطوي عليها أسر شخص ما أو احتيازه أو التخلي عنه للغير على قصد تحويله إلى رقيق، وجميع الأفعال التي ينطوي عليها احتياز رقيق ما بغية بيعه أو مبادلتها وجميع أفعال التخلي، بيعاً أو مبادلة عن رقيق تم احتيازه على قصد بيعه أو مبادلتها، وكذلك عموماً أي اتجار بالأرقاء أو نقل لهم.

مقاطع من الاتفاقية الدولية - حول العبودية الاتفاقية الخاصة بالرّق 1926

الإعلان العالمي لحقوق الإنسان 1948:

المادة (1) يولد جميع الناس أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق. وقد وهبوا عقلاً وضميراً وعليهم أن يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء.

المادة (4) لا يجوز استرقاق أو استعباد أي شخص، ويحظر الاسترقاق وتجارة الرقيق بأوضاعها كافة.

المادة (13) - 1 - لكل فرد حرية التنقل أو اختيار محل إقامته داخل حدود كل دولة.

المادة 23 - 1 - لكل شخص الحق في العمل، وله حرية اختياره بشروط عادلة مرضية كما أن له حق الحماية من البطالة.

نتطلق مع «كفن بلز» في كتابه بَشْرٌ لِلرَّمِيْ إلى أماكن وشواطئ قريبة وبعيدة في الوقت نفسه.

ففي العصر الحديث لم يعد هناك مكان بعيد، لكن الأحداث والممارسات تختلف من بلد إلى بلد حتى إن بعض الممارسات والأحداث كأنها تنتمي لعصور سابقة،

فالاقتصاديات والحياة الاجتماعية متنوعة ومختلفة من مكان إلى مكان. ولكن تبقى العبودية هي هي، ويبقى الاستغلال والظلم، حتى لو تعددت الأماكن والبلدان الأوطان. بدأنا هذه الدراسة لكتاب «كفن بلز» - «بشر للرمي العبودية الجديدة في الاقتصاد العالمي» بنصوص وبنود ومواد للاتفاقيات الدولية حول حقوق الإنسان والعبودية. فالعبودية بموجب القوانين الدولية مخالفة للقانون ومع ذلك هي منتشرة بشكل أو بآخر.

سافرنا مع المؤلف إلى أيام وتواريخ سابقة. فالمؤلف يقتفي آثار العبودية في الحضارات القديمة فمنذ أربعة آلاف عام 4000 ق.م. قبل الميلاد هناك مدونات آجرية تبين أسرى أخذهم السومريون القدماء في المعارك وقيدهم وساقوهم وأجبروهم على العمل. كما أن هناك وثائق على ورق البردي منذ 2100/ عام قبل الميلاد تبين امتلاك بعض الخاصة من المصريين للعبيد في مصر القديمة.

وتظهر السجلات المصرية القديمة حملات قام بها مصريون وأسروا ما يقرب من 1554 عبد في سورية في موسم واحد. والتاريخ يعطينا معلومات جيدة عن العبودية في مختلف العصور، ففي الحقبة الرومانية كانت كل من قرطاجة والإسكندرية ميناءين وسوقين رئيسيين لتجارة العبيد، ثم تلتها الإمبراطورية البيزنطية، فالإمبراطوريات الأوروبية، التي توسعت جغرافياً في تجارة العبيد من خلال نقلهم من أفريقيا ومن شواطئ البحر المتوسط، لمسافات بعيدة. من أجل استغلالهم واستعبادهم.

ويظهر الباحث أنه حتى الأديان الإبراهيمية، لم تقضي على العبودية بشكل كامل، بل استمرت إلى وقتنا الحالي، مع وجود الأديان والشرائع والقوانين والدول التي تتبنى قوانين حقوق الإنسان والحرية. لكن الكثير من هذه الدول تنتهك حرية الإنسان وتستمر العبودية والاسترقاق والاستغلال في الكثير من الدول التي تدعي الحرية والديمقراطية وتتبنى قوانين حقوق الإنسان، ولكنها شأنها شأن الكثير من السابقين عليها لم تكن جادة كما يجب للقضاء على العبودية مع وجود قناعة عند الأغلبية من الأفراد والدول أن العبودية تحط من قدر الإنسان وكرامته وإنسانيته. ويبقى التحدي الحقيقي في كيفية التخلص من العبودية بشكل كامل. فهناك من لهم مصالح في استرداد العبودية، لغايات شتى والأهم منها تحقيق الأرباح، وأحياناً يبرر هذا الاستعباد والاستغلال تحت غطاء ديني أو عرقي أو لمصالح، وهذا منتشر في أصقاع واسعة من العالم.

عرج البحث في دراسته على أشكال من الاستغلال في المملكة السعودية وقطر والإمارات المتحدة، من أشكال الاستغلال والعبودية عمالة الأطفال والاتجار بالأطفال والنساء للعمال واستغلالهم والتجارة بهم جنسياً، من خلال جلبهم من دول فقيرة من الهند وسيريلانك ونيبال وباكستان والفلبين وأندونيسيا وفيتنام وكينيا ونيجيريا والحبشة، والتجارة بالرقيق الأبيض (الجنس) وجلب النساء إلى هذه الدول من مختلف أصقاع العالم واستغلالهم جنسياً وجسدياً، واضهادهم وظلمهم إلى درجة تصل إلى استعبادهم.

روى الباحث قصة صبية أرمنية تم استغلالها والضحك عليها وخداعها ونروها للقارئ كم هي، كي يظلم القارئ إلى مدى الظلم والاستغلال، الذي يمارسه البشر على بعضهم. ألين صبية أرمنية يافعة قبلت ما وعدت به على أنه عمل جيد في شركة في اليونان، ولكن بدلاً من ذلك صيربها إلى دبي وحطت في أحد الفنادق هناك.

شرحت لنا إلينا ما حدث معها لاحقاً (بعد ساعتين جاعني رجل ليأخذني إلى فندق آخر قائلاً بأنني صرت له. لم أفهم أي شيء، وظللت أردد بأن هناك خطأ ما وبأن صديقتي ستأتي، فيم بعد عرفت بأنني أتيت إلى دبي من أجل غرض مختلف فقد أخبرني الرجل أن صديقتي باعتني له، وبأنه سيأخذ مني وثائقي وعلي أن أفعل ما يطلبه).

كم قل بوجوب انتقالي إلى مكان آخر وتلبية رغبات كافة الزبائن الذين سيرسل بهم إليّ. صغقت مم كان يحدث. في اليوم التالي جاء وأخذني إلى فندق آخر، قال: إن علي أن أعطيه في نهاية كل يوم مبلغاً مقداره /500/ دولار، بغض النظر عن عدد الزبائن الذين أخدمهم/(أعاشرهم).

كان عنيفاً جداً. بتّ وكأني أعيش في جهنم.

في كل يوم كنت أمارس الجنس مع م يقرب من 30 إلى 40 زبون ما جعلني أعجز عن التفكير أو التحرك.

مضى الأمر على هذا المنوال أسابيع أمضيتها بين الزبائن والدموع، ذلك كن إيقاع حياتي، لم أدرك ما كانوا يريدونه مني، استمرت محنتي الشديدة أسبوعين، إلى أن جاء يوم ووقعت فيه فريسة المرض.

تركني الرجل وحيدة وأرسل إليّ امرأة أرمنية أخرى لزيارتي، في ذلك اليوم عرفت أن ذلك كان مشروعاً منظماً وبأن هناك الكثير من النساء ومن دول عديدة يشاركنني المصير ذاته. يقول الباحث وأخيراً بعد أن حُررت أُليند إثر مداومة لقوات الشرطة حيث سجنّت لشهور أربعة ثم رُحلت إلى أرمنية حيث ألقت نفسها منبوذة بسبب ما حصل لها.

هذه قصة من القصص التي عرضها الباحث وهي من آلاف القصص والمآسي التي تحصل في عالمنا نتيجة ابتعادنا عن إنسانية الإنسان وعن شرائع وقوانين وحقوق الإنسان، عرضناها كما هي، ونترك للقارئ الحكم عليها، فعرضها على القارئ هو بحد ذاته إظهار مآسي موجودة حولنا نغفل عنها كثيراً، وفي أحيان كثيرة لا نساها في القضاء عليها نكون سلبين في حياتنا ومع الآخرين الذين يحتاجون مساعدتنا.

علماً أن الكثير منا يعيش حراً ويتمتع بحريته بشكل جيد ولكن هذا الإنسان الحر في أحيان كثيرة يغفل عن الشعور والإحساس بالآخرين الذين يحتاجون لمساعدته. من أولئك الناس الذين ولدتهم أمهاتهم أحراراً كما قال الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب: وتم فيما بعد استغلالهم واستعبادهم والكثير منهم أيضاً يولدون عبيداً يفقدون الحرية.

لذلك من واجب الأحرار والذين يؤمنون بالحرية لأنفسهم ولغيرهم، العمل من أجل الحرية والخلاص الاجتماعي والإنساني والتخلص من العبودية والقهر والظلم في العالم.

يقوم لنا الباحث كفن بلز في كتابه بشر للرمي نماذج متنوعة من العبودية. يدرس حالة موريتانيا وأحوالها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وواقع العبودية فيها وينظر ويتمعن في أحوال الناس ويقوم وضع الفرد في موريتانيا، ويقترح الأفكار والخطط من أجل التخلص من العبودية في. ويتطرق الباحث إلى الاستغلال وتجارة الرقيق الأبيض في تايلاند، ويبين معاناة الناس هناك ويبين صور القهر والاستغلال والظلم والعبودية في العصر الحديث، كما يعرج الباحث على أحوال العمال في الهند والباكستان والبرازيل.

ويدعو الباحث أحرار العالم إلى التضامن والتكاتف ومحاربة العبودية بمختلف السبل، فكل فرد عنده القدرة على تقديم جهود ولو بسيطة من أجل التخلص من العبودية لأنها علامة عار في تاريخ الإنسانية وهذا العار مستمر إلى يومنا هذا، لذلك من الواجب التضامن من أجل القضاء على العبودية، والوصول إلى حياة كريمة تليق بالإنسان الحضاري فالعبودية تنزع من الإنسان إنسانيته وتجعله أقرب إلى الوحشية.

واستغلال الإنسان للإنسان هو أحد أشكال العبودية، وبفضل تكاتف الجهود والتضامن بين المؤسسات والأفراد يمكن القضاء على العبودية.

- الكتاب: بشر للرمي - العبودية الجديدة في الاقتصاد العالمي.

- الكاتب: كفن بلز - ترجمة: ضمير الحاج حسين.

- الناشر - دار قدس 2011.



بسام حمودة في رواية:

[القوقعة... عود على بدء]

يرسم صورة البيئة والتاريخ

منذر يحيى عيسى

كاتب سوري

الرواية منذ الإهداء... تأخذ بتلابيك لتتابع أحداثها، دون أن تستطيع الإفلات من منها، بسهولة وبرفق وتشويق، تمارسه سلاسة اللغة الشعرية الراقية، وسلطة السرد الفني دون قساوة وإنما بمحبة.

من بدايتها كان واضحاً الهدف الفكري لها، وهو الدور الأساس للأفكار الغيبية في قتلنا واستمرارنا تحت وطأة الذلّ والتخلف، والفرق في العوز والحاجة، يبرز ذلك من خلال سردها في أحداث حقيقية.

هي رواية بيئية بامتياز، تؤرخ بشكل فني ممتع لبيئة القرى الجبلية الساحلية، التي أنهكها الفقر والحرمان منذ خروج المستعمر التركي، وبداية انطلاق ثورة "الشيخ صالح العلي" عام 1918م مروراً بمحاولات فرنسا فرض سيطرتها على الساحل السوري، والتي جوبهت بالمقاومة وحالات مختلفة، تُظهر مواقف متباينة من الاستعمار، من متعامل وحالة (بين بين) كما أسماها المؤلف.

راقية وتقترب من الشعر، فتشعر أمام هذه الشخصية بأنك أمام رجل أعطته الحياة وصعوبتها، فلسفة خاصة وحكمة صنعتها صلابة الحياة بطريقتها.

والملفت في الرواية، لغتها المحببة وسلاسة السرد، ونضوج الأحداث في

هي رواية لبيئة جبلية عانت من قسوة الطبيعة وشح الموارد، وظروف الاحتلال التي بسطت سوادها على المجتمع.

رغم أن بطل الرواية غير متعلم، إلا أن الحوار الداخلي الذي صاغه المؤلف، واللغة المستخدمة من قبل البطل، هي لغة

مصارعته ضيقاً، في إشارة واضحة إلى ظروف الصراع مع الطبيعة المتوحشة، مروراً بطقوس القرى وانعكاسها على نفسية البطل (وئوس)، وبزوغ الرغبة والغريزة الجسدية لديه كشباب من خلال تعلقه بابنة عمه (سعدى).

كما عرض المؤلف الصراع النفسي الذي عانى منه (وئوس) عندما بدأ يفكر بالتطوع مع الجيش الفرنسي، وما سيجلبه ذلك من العار، ولكن الفقر والحاجة كانا بالمرصاد، هذا الصراع أقام في داخله مقارنات بين الحلال والحرام، وقياس ذلك نسبي بين غني وفقير، والمواقف المتناقضة من فرنسا، والتي مثلها الشيوخ والأغنياء والفقراء. إلى أن حسم الأمر في هذا الصراع الداخلي لصالح الالتحاق بالجيش الفرنسي، وكان القرار النهائي، وكان الوداع المتشح بالحنين والسواد، حيث بدأ رحلة الالتحاق بأحد معسكرات الفرنسيين على الساحل في مدينة طرطوس...

خلال سيره الطويل أخذ يسترجع بذكرياته، والده والمصير الذي لاقاه بسبب كبش كان قد نذره، التهمة الشيوخ والوجهاء، بعد تدرهم بسخرية على طريقة موت الوالد، استعرض صورة (الشيخ زكي) وموت (خيزران) بصراعه مع الضيق، مؤكداً بشكل فني على الصراع الطبقي. وانعكاس الحالة على

ذهن المؤلف لواقعيتها، ولأن والده رحمه الله، وأعمامه وخاله، هم من شخوص الرواية، ولمعرفة المؤلف بالبطل شخصياً، فكأنني به وقد كتبها دفعة واحدة دون توقف، كما يلتفت القارئ في الرواية مدى تعمق المؤلف بعلم النفس البشري، حيث نرى الحوار الداخلي الغالب في الرواية، وقد امتاز بدقته وعمقه النفسي، رغم أن البطل كان أمياً وفي زمن يسود فيه الجهل والتخلف، ورغم أن الرواية حملت في طياتها أربعة عشر فصلاً، لكن القارئ لا يجد قطعاً بين فصل وآخر، وجاءت العناوين لتأكيد أفكار معينة، ولإعطاء فرصة لاستراحة القارئ.

وافق المؤلف بطل الرواية قبل مولده زمنياً، وعرض ظروف ولادته، وإطلاق اسم أبيه عليه لموته قبل ولادة البطل وهي عادة متبعة في القرى، وأشار المؤلف بحميمية إلى أسباب التسمية، وكيف كان يسمى مواليد تلك الجبال، تبعاً للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. وبأسلوب متمكن من علم النفس، وخفايا النفس البشرية استطاع المؤلف عرض الكثير من المشاعر والأحاسيس الداخلية للبطل، بدءاً من تفتح وعيه، وتطور جسده وغرائزه، مروراً بمرحلة زواج أمه بشخص آخر بسبب وفاة والده، وانعكاس ذلك على نفسيته وسلوكه، حتى طريقة وفاة (خيزران) الزوج بسبب

الصراع الذي كان أمره محسوماً لصالح التقدم إلى الأمام وليس الانكفاء، وبمعالجة فنية عالية، استطاع المؤلف إيصال قساوة الحالة النفسية الجديدة للمتطوع ضمن الثكنة العسكرية التابعة للجيش الفرنسي، وبعد خضوعه للتدريب، وإظهار القوة الكامنة في جسده، واستقراره ضمن الوسط الجديد، ومراقبة ما يجري حوله...

أشار (بسام حمودة) إلى الدور القذر الذي يقوم به أحد جواسيس فرنسا (عبيدو الزنخ) والذي كان يقوم بإيصال المعلومات حول رجال (الشيخ صالح العلي) وثورة، والأقذر من ذلك هو متاجرته بأجساد النساء، والإيقاع بهن بحجة تأمين عمل لهن، نظراً للحاجة والفقر المدقع، مما أوقع (وئوس) بصراع كاد أن يؤدي به إلى الانفجار...

برع المؤلف باستخدام تقنية (فلاش باك) مع (وئوس) في استرجاع ذكرياته في القرية، وكيفية تأثيرها على سلوكه الحالي المتأرجح، والسلوك المتناقض الذي يمارسه بسبب عقده القديمة الراسخة في النفس، كما أشار إلى شخصية (علي) المتطوع وهو من بيئة مشابهة، ودور هذه الشخصية في ترويض شخصية (وئوس) المتأرجحة بين الوحشية والاستكانة الموروثة، وأشار إلى حالة الألفة التي تكونت بينهما...

الفقراء، وازدياد فقرهم بسيطرة رجل الدين وسوء الوضع الاقتصادي، وكما يبدو (وئوس) أنه كان يرى أكثر مما يجب بالمقارنة مع المحيطين به، فصمم على اقتحام حصن ما، اتفق على تسميته بالقدس، وكان قرار المواجهة، بعد وصوله إلى الحقيقة، وهي أن الدين ستار لفرض السيطرة على البسطاء.

كما عبّر في ذاكرته شريط أحداث مريرة، أبرزها حلم اغتصاب (حامد) ابن الشيخ (زكي) لـ (سعدى) ابنة عمه وحبيبته أمام ناظره، وعجزه عن فعل أي شيء، وردة فعل (سعدى) عليه وموقفها منه.

عندما وصل المدينة، بدأ التلوج في أجوائها، وسار بحذر في أحيائها، ومقارنة ذلك مع أجواء القرية، قصد البحر بعدها، وبرمزية جميلة كآته يهرب من خوفه إلى الرحم الأول، لكن الأوهام والخرافات التي زرعاها الشيخ (زكي) بدأت بمهاجمته، على شكل أفكار سوداء، فهرب إلى جوف المدينة نكوصاً، علّه يجد الأمان مع الضجيج وأصوات الناس.

أما خلال توجهه إلى مقر الفرنسيين، فقد أوضح المؤلف الحالة النفسية لـ (وئوس) وكأنه يدخل رحاب عالم جديد لم يخبره سابقاً، ويبدأ

من خلال معايشة بطل الرواية للفرنسيين بحكم عمله كمراقب أصبح أكثر اطلاعاً على ما يجري في مقرّاتهم من علاقات، أبرزها لعب القمار، وتعاطي المشروبات، والرقص والغناء، وبمشاركة بعض وجهاء المدينة من السوريين، واكتشاف مصاحبة الجاسوس (عبيدو) للشيخ (زكي) إلى مقرّ الفرنسيين، وهنا إشارة إلى الدور اللّاطني لبعض رجال الدين في التعامل مع المحتل، وتورطهم في الخيانة، وقد أصرّ (وئوس) على مواجهة الشيخ (زكي) ومحاولة رؤيته، متعمداً المواجهة، وهنا تحصل المفاجأة لذلك الرمز المقدس اجتماعياً، والذي أسقط في يده عند مواجهة (وئوس).

في أول زيارة لـ (وئوس) إلى قريته وعند مروره بوادي (ورور) تداعت ذكرياته عن معركة جرت في هذا الموقع وما ألحقته من هزيمة منكرة بالفرنسيين. من قبل (الشيخ صالح العلي) مع عدد من الرجال، لا يتجاوزون أصابع اليدين ...

ثم مواجهة (وئوس) مع أمّه حيث ساوره الشك بها. بعد ملاحظة التغيير على شكل البيت الذي تركه متداعياً، ثم صفة أمّه له وندمه على شكوكه التي تلاشت بعد قدوم الشيخ (زكي) لاستقباله، حيث توضح الأمر له بادعاء

بلسان البطل يؤكد المؤلف انتقال (وئوس) من حمار شغل إلى كلب حراسة لدى الفرنسيين، وذلك بعد انتهاء فترة التدريب، ومرافقته الفرنسيين في تحركاتهم كحالة شبه دائمة، في زياراتهم لأماكن مختلفة، وذلك للاستفادة من قوته البدنية، وبإشارة ذكية من الفرنسيين إلى أنّ الشعب قبل بهم وبوجودهم وها هو يتعامل معهم من خلال الخدمة في جيشه.

ثم جاء دور رحيل (علي) المفاجئ، بعد تركه الخدمة، وبإشارة ذكية من المؤلف إلى انفصال القوة المتمثلة بـ (وئوس) عن العقل المتمثل بـ (علي)، لاسيما وأن (علياً) علم (وئوس) القراءة والكتابة وبحكمته كان يضبط الوحش المتمرد بداخله.

ثم جاء انغماس (وئوس) في حياة الفرنسيين الداخلية واليلية ليكتشف حالة الخواء النفسي التي يعاني منها بسبب تلك الأحداث التي مرّ بها في حياته الريفية، وقد عبّر عنها المؤلف في الرواية من خلال تجربة (وئوس) مع زوجة أحد الضباط الفرنسيين وعجزه عن الاستجابة لرغباتها وإرضائها بسبب حالته النفسية، وعقد الخوف المتأصلة، وذلك بإشارة إلى سيطرة العادات والتقاليد والأفكار الأولى على سلوك الإنسان، وهنا تجلّت الاستفادة من علم النفس من خلال ذخيرة وافرة لدى المؤلف.

حالت دون مقابلته للشيخ (صالح العلي)، لأنه لم يجد مُسوِّغاً لفعلته، ولعدم قدرته على شرح وجهة نظره...، وهنا بدأت فكرة التطهّر من العمالة تتبلور لدى (وئوس)، وذلك من خلال عمل بطولي يجب أن يقوم به، يفصل به العار والأدران التي لحقت به، خاصة بعد استلامه بنديقية وذخائر، حيث اكتملت ثقة الفرنسيين به.

ازداد إصرار (وئوس) على فعل شيء ما، أصبح يتعامل مع البنديقية كعشيقة، يحضنها وينام معها، لأنه يؤمن بأنها الوسيلة الوحيدة التي ستخرجه من هذا المستنقع، وجاءت ساعة الحسم عندما رافق ثلاثة ضباط إلى مزرعة فيها غرفة منزلة، دخلوا إليها وبقي هو في الخارج للحراسة، ولكنه كان مصمماً على قتلهم، بعد أن يتمكن الشراب منهم، وعندما فاجأ صراخ امرأة في الداخل، حملته ذاكرته إلى حلم قديم، عندما حاول ابن الشيخ (زكي) اغتصاب سعدى، ووقف حينها عاجزاً، فانقض على الفرنسيين مفرغاً رصاصاته في رؤوسهم، منقذاً تلك المرأة من براشهم، واصطحبها بعد ذلك خارجاً، وقد رافقها، لتروي له بأن (عبيدو) قد أحضرها بحجة خدمة عائلة محترمه، لتنجأ بهؤلاء الأوغاد الذين حاولوا اغتصابها.

الشيخ أن ما قدّمه (لأم وئوس) هو ما كان يرسله (وئوس) لها من راتبه من الفرنسيين، تلك العطايا كانت لشراء سكوت (وئوس) كي لا يفضح خيانتته وتعامله مع الفرنسيين، وهكذا حاول

(وئوس) إدارة الصفقة مع الشيخ لصالحه، وهنا أدركت الأم أن ثمة علاقة بين ابنها وبين الشيخ، ولكنها لم تستطع الوصول إلى حقيقة تلك العلاقة، وحدها (سعدى) اكتشفت أن ثمة بعض الشبه أصبح بينهما، وذلك من خلال حديث (وئوس) الذي تطوّر كثيراً، بعد تفتح وعيه واتساع مداركه، ولكن (وئوس) دفع تلك التهمة، مؤكداً أنه تغيّر بفعل حياته الجديدة في المعسكر، ولقائه مع أناس مختلفين عمن عرفهم في القرية.

وفي آخر لقاء مع سعدى أكدت له أنها ستظل على وعدها له، وستبقى بانتظاره مهم طال غيابه...

عاد وئوس إلى معسكره وقد تحرّر من كثير من الأثقال أبرزها أنه من خلال تمكّنه من إحكام قبضته على رقبة الشيخ، ستكون أمّه وأخوته في مأمن من الحاجة والعوز والحرمان.

أشار (بسام حمودة) بحرفية إلى إحساس (وئوس) بالذنب وبالقدارة التي لوّثته والعمالة الغارق فيها مرغماً، والتي

سليمان). كان ضمن الثوار الذين قاتلوا مع الشيخ (صالح العلي).

يتابع بسام حمودة سرده للوقائع، حيث داهم الفرنسيون قرية (وئوس) وأذاقوا والدته العذاب، وأكثر ما ألمها عدم معرفتها بمصير ابنها، وهل هو حي أم ميت، وما رافق حياتها من الوسواس حوله.

سنتان من الاختباء والتقل، وسيطرة الهواجس السوداوية على ذهن (وئوس)، ورغم طغيان اسم (لقمان) عليه، أجح هذه الأفكار عدم معرفة أي أخبار عن أمه وأخوته، ولإزالة هذه الهواجس تقض مضجعه، تصدّى (أحمد) للقيام بزيارة قرية (وئوس) التي (المريقب)، لإيصال أخباره إلى أمه وأخوته، وتقضي ما لديهم من أخبار. وبعد ذهاب (أحمد) تالت الأحداث، حيث أدرك (أبو سليمان) بفضنته أن الفرنسيين قد يساورهم الشك بوجود (وئوس) لديهم من خلال بعض الوشاة، فنقله إلى قرية (بيت ريحان) ثانية، وقد صدق حدسه، وقبل عودة (أحمد) كان الفرنسيون يطوقون (جرماتي)، وقد رافقهم (أبو سليمان) في بحثهم، ولكن دن أن يقعوا على شيء، أو يصلوا إلى معلومات تقيد بوجود غرباء في القرية.

رغم إحساس (وئوس) بالأمان، فقد عرض المؤلف بشكل متمكن حالته النفسية وصراعه الداخلي، بين قبوله

أوصل بعدها (وئوس) المرأة إلى مكان آمن فيه أقارب لها، مع إحساسه بنشوة عارمه، طهرته من الداخل، وأثبت بذلك براءته من تهمة التواطؤ والعمالة، وقد غمره الصفاء والرضا من دون التفكير بالنتائج التي ستترتب على فعلته...

أخذته الحيرة إلى أي اتجاه يسير، وقد استبعد ذهابه إلى قريته، لأن الفرنسيين سيقصدونها بحثاً عنه، بقي في الأحرار القريبة من القرية إلى أن التقى بـ (كامل)، وترك البندقية معه، بقي في حيرة من أمره إلى أن اتخذ قراره بأن يتجه إلى صديقه (علي)، الذي يطمح بحكمته وبمشورته الحسنة. وهو الذي يسكن في منطقة بعيدة عن الشبهات، وكان المسير باتجاه الشمال، حيث يتحرك ليلاً لتجنب أي مواجهة مع إنسان أو وحش، حتى وصل قرية (بيت ريحان) من قرى (جبل) حيث يسكن (علي)، وكان اللقاء وكان حوار وعتب. وقد أكد (علي) لصديقه (وئوس) بأنه بين أهله، وكان لابد من استبدال اسمه الحقيقي باسم (لقمان) للتصاق اسمه به وبما يحمله من رمزية وخصوصية، فهو الإرث الوحيد المتبقي من والده. فقد تلائم مع الاسم الجديد، ثم جاء انتقال (وئوس) إلى قرية (جرماتي) البعيدة عن الأنظار برفقة (أحمد) الذي يشبهه بعض الشيء، ووالد أحمد (أبو

اللاذقية ومنها إلى حلب، وي بعدها تقرّر نقل القوات إلى منطقة أكثر سخونة، في المواجهة مع ألمانيا، فكانت الوجهة ليبيا، المحطة التالية له، وبقي في (طبرق) الليبية لأكثر من عام، وباسم (أحمد حسن حمودة)، وأشير له إلى أن (أحمد حسن حمودة) هو والد مؤلف الرواية، رحمه الله تعالى، وهو صاحب الهوية، كما أثير مرة ثانية إلى واقعية الأحداث ودقتها، وقد جمعتهما إضافة إلى الشبه في الشكل توافق السلوك.

وفي هذه الفترة تكررت عودة (وئوس) إلى سورية، بإجازات من معسكره، كان يقضيها ما بين (جرماتي) و(بيت ربحان)، كما كانت تصله أخبار أمّه وأخوته عن طريق (أحمد)، الذي حلّت مشكلة هويته عن طريق موظف في دائرة النفوس في (جبله) من (آل المحمود) في (قلعة الخوابي)، المعروفين بوطنيته ومناصرتهم لثورة (الشيخ صالح العلي)، وقد صارحه بالحقيقة، فزوّد بورقة مؤقتة تعبر عن شخصيته، بدلاً من استخراج بدل ضائع والذي قد يثير الريبة.

وهنا يؤكد المؤلف على وجود رجال وطنيين شرفاء، مع قلّة من الخونة وضعاف النفوس.

في بداية عام 1945م أنهيت خدمات (وئوس) مع الإنكليز، ليعود إلى

الخدمة مع الفرنسيين، وإقدامه على غسل عاره من جهة أخرى، والآن يرى تعميم أزمته الفردية على المحيطين به، والعبء الذي يعاينه ويعانونه جرّاء ذلك، ولكن عودة (أحمد) سالماً وسلاسة الرحلة خففت قليلاً من الصراع الداخلي عنده، خصوصاً ردّة فعل (أم وئوس)، بعد معرفتها بأخباره، وبقاء (سعدى) على وعدها بانتظاره.

والجميل في هذه المرحلة، ظهور شخصية الشاويش (نعمان) الذي تعرّف على (وئوس) وأنكر معرفته بوضعه، بل أشركه بالبحث عن (وئوس) ذاته، ليؤكد له تجهله، وليزرع الطمأنينة في نفسه، ورفضه لفكرة الهروب مرة ثانية، والتي ساورت (وئوس)، ولكن الضربة القاضية والقاسية. كانت بانتقال الشاويش (نعمان) بفضل ادعاء (الأغوات) عليه بحسن تعامله مع الفلاحين والبسطاء، وهذا ما يرفضه الفرنسيون.

في تلك الفترة كانت الحرب العالمية الثانية مستمرة، ودخلت القوات الإنكليزية إلى سورية وطلبت متطوعين، فبرزت عنده فكرة التطوُّع معهم، والتي عارضها كلٌّ من (أحمد وعلي)، بسبب الخوف خاصة وأن فرنسا وبريطانيا حلفاء، ولكن جاء الحلّ بأن يأخذ (وئوس) هوية (أحمد) وليتطوَّع باسمه مع الإنكليز. وهكذا توجه (وئوس) إلى

والعشائرية والطائفية، ولكنها مفاهيم سقطت بتعاملهم معه على حساب الشعور الوطني والإنساني، وهذا دليل على وحدة الشعب السوري وأصالته مجسدين معنى الانتماء الحقيقي للوطن...سورية.

عاد (وئوس) إلى قريته (المريقب) في منطقة (الشيخ بدر) ينهب طريق العودة، تحدوه لهفة عارمة لا توصف، متذكراً في طريق عودته، بطولات المجاهدين. وخصوصاً عند مروره في (وادي ورور) المشرف على قريته، فوقف مطلاً عليه ودموع الفرح تغسل روحه، وتمسح كآبة السنين التي مرّت وهو مطارد، وتغسل عار التطوع في جيش المحتل.

وصل القرية، وكان اللقاء، المفعم بالزغاريد والدموع، مع الأهل والأصدقاء، وكذلك (سعدى) التي لم تملّ انتظاره.

ثم مواجهة (الشيخ زكي) والحقق الدفين بداخله، وبمحاكمة عقلانية تحمل (وئوس) هذا الأمر مع تهديد الشيخ له همساً ليجد نفسه مدفوعاً لتقيل يده، ليأذن الشيخ بعدها بمواصلة الفرح.

وكان لا بدّ من زيارة (الشيخ زكي) بناءً على طلبه، وقد ازداد نفوذاً، بإقامته علاقات مع ذوي الشأن، وصلت إلى العاصمة.

(جرماتي) و (بيت ربحان)، حيث طمأنه عقله المدبّر (علي)، والذي كان يتابع الأحداث باقتراب النهاية والانفراج، وذلك بعد إحراق فرنسا للبرلمان في دمشق وقتل حاميته، وإرسال (الشيخ صالح العلي) برسالة تحذيرية، بالعودة إلى الثورة، مما جعل فرنسا تبادر إلى الاعتذار.

ولكن طقوس الخوف أخذت تعاود (وئوس)، ربما هو الشوق إلى الأهل والقرية، بعد أن طالت مدة هروبه، مما زاد في شعوره بالتمزّق والعجز، وأخذت الكوابيس تتابعه، وإحساسه بالمطاردة يزداد.

وفي المقلب الآخر، وبشكل لا يمسّ فنية الرواية. تمّ ذكر الأحداث التاريخية المتعلقة بالحرب، بما يخدم سياق السرد الروائي، وإظهار انعكاس ذلك على شخوص الرواية، حيث أشار إلى أن القوى المنتصرة في الحرب العالمية الثانية بدأت بإعادة ترتيب العالم، ولملمة الخسارات الفادحة الناتجة عن هذه الحرب، وترميم الجراح، وكان من نتائجها الجلاء عن سورية، وكم كانت فرحة (وئوس) مضاعفة حيث مع تحقيق الجلاء، سقطت الأحكام كافة التي أصدرتها فرنسا المحتلة، وهنا قرر العودة إلى قريته ومغادرة (جرماتي وبيت ربحان)، وأهلها الذين احتضنوه كابن لهم، برغم سيادة المفاهيم العائلية

متمثلين بالشيخ (زكي)، ومن أتى بعده من أبنائه، وقد تحولَ ضريحه إلى مزار للبسطاء، ووصية والدته له قبل وفاتها، باستمرار زيارة ضريح سيّد الشيخ (زكي) بين حين وآخر...

أقول رواية " القوقعة...عودٌ على بدء " تأخذ بك بكلّ لطف وسلاسة من بدايتها وحتى النهاية، متفاعلاً مع أحداثها التاريخية الدقيقة، والتي تؤرخ رغم كونها بطولة فردية بمؤازرة جماعية، لحقبة من زمن المستعمر الفرنسي، وثورة (الشيخ صالح العلي) والساحل السوري، والروح الوطنية التي يحملها السوري في كلّ أرجاء هذا الوطن، وتجاوز كلّ قيود الجهل والتخلف، والتعامل بمنطوق الحالة الإنسانية، وهذا تأكيد على الفطرة الصادقة والعفوية لهذا الشعب، أختتم بالقول إنها رواية الواقع والبيئة الساحلية، وجبالها بشخص معروفين غادرونا إلى دار البقاء، وهم مستمرّون بذكرهم الخالد، ومنهم والد الأديب بسام حمودة "أحمد حسن حمودة" رحمه الله، الذي ترك أثراً طيباً من خلال عمله الوظيفي، ومن خلال أسرته الكريمة، وقد استوطن في منطقة الشيخ بدر بعد ذلك ...

بقي أن أقول: إن الرواية تتألف من / 166 / صفحة مؤرّعة على أربعة عشر فصلاً.

صدرت عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام 2018/م..

وكانت المواجهة منفردة، وجهاً لوجه، وقد أخذت طابعاً آخر، حيث أخذ الشيخ يُسوِّغ علاقته مع الفرنسيين، بأنه كان مفاوضاً وليس عميلاً، ثم أردف بطلب عدم مواجهته معه، وتهديده بالنهاية له بعدم القيام بأيّبادرة مواجهه...

وهكذا أظهر المؤلف بحذافة حالة الصراع المستمرة واثائمة، والتي تتضح فيها سطوة رجال الدين، وتحلفهم مع ذوي النفوذ، حتى في ظلّ ما سُمّي بالحكم الوطني ...

ومن المواقف الإيجابية التي ذكرت في الرواية مقابلة (وئوس) مع (القائمقام) الذي عرّف عنه انتماءه لطبقة إقطاعية، ولكنه كان متمرداً عليها، وهو مبدع في عالم الأدب والشعر، وقد سأله عن البندقية التي أخذها من الجيش الفرنسي والتي احتفظ بها بعد قتله للفرنسيين، وذلك بوشاية من الشيخ (زكي) فصارحه (وئوس) بالحقيقة وذكر اسم من آلت إليه البندقية، وهو ينتمي إلى منطقة (القائمقام) فطلب منه الأخير نسيان الموضوع، وأثنى عليه وهناك بالسلامة، وهو موقف وطني مشرف للقائمقام.

وهنا أستغرب لماذا لم يذكر الأديب (بسام حمودة) اسم القائمقام والذي هو بالتأكيد الشاعر الكبير (نديم محمد) المبدع الخالد بشعره، وصاحب المواقف السياسية والطبقية والوطنية المعروفة.

ويختتم (بسام حمودة) روايته بالتأكيد على استمرار سطوة رجال الدين



علامات السرد المضاد

"Dysnarration"

رواية "شطّ الأرواح"

أمّنة الرميّلي نموذجاً

إلهام بوصفارة
باحثة وناقدة تونسية



هذه الرواية الرجراجة المرتجفة "تصعد في ظلام اللغة" (1) كما يصعد الجنين في ظلام الرحم. هذه الرواية حكاية تشابكت خيوطها وتشعبت أحداثها وتداخلت أصواتها. حكاية مشعّنة على حدّ قول "باهية العمراني": "... ألمّ شعث هذه الحكاية مخبّلة الشعر كثيرة الضفائر، هذه الحكاية التي أكتبها الآن، حكاية تكتب حروفها وسط أصوات الصرخات وزفير الدّموع وتداخل الوجوه ذات الملامح الممسوحة" (2).

البداية المضادة: Anti début

من أين تبدأ الرواية؟ تصعب الإجابة. لكن يمكن الحديث عن أكثر من بداية: بداية الكاتب، بداية القارئ، وبداية الرواية نفسها. (3)
بداية القارئ واحدة وهي أوّل جملة في الرواية لأنّه يتعامل مع النصّ كشئ

هذا الشعث يجعل القارئ يخبّ في مسارب هذا السرد الحكائي ويتوغّل في مغاور الرواية باحثاً عن نقطة البدء متتبّعاً صدى أوهامه أثناء القراءة. لكن هل تستجيب رواية شطّ الأرواح لأوهام القارئ المرجعيّة المتعلّقة بصورة البطل وأبعده الرمزيّة أم ستعريها وتعارضها منذ البداية؟

التفسير وتعمد التغميض وخلق تضاد ممنهج كأن تبدأ بالنهاية وتنتهي بالبداية لتوازن بين المهمتين المذكورتين آنفاً.

البطل المضاد: Antihéros

الباهية هل هي البطلة في الرواية؟ إن "اعتبار البطل مرادف للشخصية الرئيسية اعتبار خاطئ. فالشخصية الرئيسية تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية، أما البطل فيكتسب صفته لا من دوره فقط بل من خصاله أيضاً". (7).

الباهية هي الشخصية الرئيسية ولعلها اكتسبت صفة البطولة من توفر العناصر الستة المميزة التي حددها فيليب هامون في البطل الروائي:

1 - الوصف المميز: الباهية تلعب دور الشخصية والراوي معا ثم إنها تتصف بصفة لا يملكها غيرها في شخوص الرواية وهي أنها "ما تحشمش، فبيحة وبذيئة ولا ترحم!" (8) ثم إنها ارتبطت بعلاقة حب مع خير الدين المنسي الشخصية الرئيسية من الرجال.

2 - التوزيع المميز: حضورها في كل الأحداث الرئيسية وفي كل الأوقات الهامة بل هي حجر الأساس في كل ما يحدث.

3 - الاستقلال المميز: ظهورها في أكثر من مساحة سردية وحدها أو مصحوبة في كل مرة بشخصية مختلفة من شخصيات الرواية. ثم هي الوحيدة

مادّي مرقم. لكن سيّضح للقارئ أنّ بدايته في شطّ الأرواح مضادة لا تملك من سمات البدايات المألوفة شيئاً. فبدايته ليست إلّا النهاية في المسار القصصيّ.

أما بداية الكاتبة في شطّ الأرواح فلا يمكن الجزم فيها، إذ من النادر أن يبدأ الكاتب روايته بالكلمات الأولى التي يقرؤها القارئ. لكن ما لا شك فيه أنّ الكاتبة قد بدأت بتخطيط الحبكة ورسم الشخصيات وترتيب عناصر السرد فنشرت "الإشارات الصحيحة والخدعة لئتوكاً عليها النص وينمّيها تدريجاً" (4) دون أن تسلك ضرورة خطّ الزمن المستقيم فتقدّم النهايات وتؤخّر البدايات.

وبالنسبة إلى بداية الرواية فلها احتمالات لا حصر لها عموماً. لكن على الأرجح أنّ بداية الرواية في شطّ الأرواح تظهر مع الفصل الثالث الموسوم بـ "تكون البداية غالباً جوهر الحكاية" ونعثر على قول صريح: "من هنا بدأت الحكاية مع خير الدين المنسي" (5) يحدّد نقطة بداية الرواية.

وبداية الرواية تشكّل مكاناً استراتيجياً في النص يحدّد طريقة القراءة (6). إذ فيه تتنافس مهمتان: المعرفة والتشويق. فالتزام الروائيّة ببناء عالم الرواية واستدراج القارئ إلى عالمها لتوريطه في لعبته يدفعها إلى التصميم بإخفاء بعض المعلومات أو تأخيرها وتجّيب

بخصال البطل في الروايات التقليدية كالجمال والكرم والذكاء والنبيل والقوة... أم أنها تحمل خصال البطل الزائف عند بروب أو البطل المضاد عند غريماش؟ هل جاءت الباهية في صورة الشخصية الحرة المعارضة لتدهور الإنسان والمتمسكة بالقيم والمثل، هل استجابت لصورة البطل الروائي التي يمثّلها القارئ المعاصر في مخياله؟

لو بدأنا بمقارنة طفيفة بين شخصيتي الباهية وخيرالدين المنسي: ماذا كان هاجس كل منهما؟ أيهما أقرب إلى صورة البطل الأرستقراطي التقليدي القادر على تمثيل الفئات المهمشة في مجتمعه؟

ما تزال صورة البطل الروائي في خيال القارئ المعاصر تقليدية قد مثّلها خيرالدين المنسي تمثيلاً وفيّاً وكان في صورة البطل الذي توقّعه. وقد عرّف فيليب هامون الشخصية بأنها "علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلّا من خلال انتظامها داخل نسق محدد" (12) وهذه الشخصية العلامة لا ندرك مدلولها ورموزها وقيمها الكونية التي تجسّدّها إلّا بفضل القراءة والتأويل. وبين عملية التأويل التي يقوم بها القارئ وعملية الخلق التي يستنها المؤلف "تتنصب كإسقاط لصورة سلوكية مسنّنة داخل نوع ثقافي خاص" (13).

التي تملك الحق في المونولوج بينما الشخصيات الأخرى لا حق لها سوى في الحوار.

4 - الوظيفة المميّزة: شخصية فاعلة متحرّكة تخاصم وتتصرّر، تتلقّى المعلومات، تتلقّى دعم المساعدين، تخاف وتتجو، تسد الحاجة وتعوّض النقص.

5 - التحديد المسبق: دخلت الباهية مسرح الأحداث عبر أسلوب الكلام: "يضجّ زملائي في الصحيفة وخاصة زميلاتي من كلامي، لسانها مثنّ يقولون أو يقلن. لا أهتم ولا أعطّر لساني من أجلهم" (9) و"نفث المدير دخانه بعنف: "كفي يا باهية، كفي! تعبت منك ومن لسانك!" (10) ثم بعد أسطر قليلة يسترضيها "لا غنى للصحيفة عن لسانك المثنّ هذا!"

6 - التعليقات الصريحة: التعليق على أفعال البطل بأنها جيّدة أو سيّئة كالتعليق الجاري على لسان الراوية الباهية على أفعالها: "في أعماقي الآن تسرح باهية مخبولة منفوشة الشعر، تضحك بلا توقّف وتجري وحيدة على رمال شطّ الأرواح... لا أريد أن ألحق بتلك الباهية المخبولة التي تدعوني إليها بالحاح" (11).

اكتساب شخصية الباهية الشخصية الرئيسة لهذه العلامات يجعل منها البطلة. لكن هل تتمتع باهية

السردية المنجز. وككلّ بطل يتخيّر عامله المساعد.

ووفق الاستدلال المنطقي وقع اختياره على الباهية، لكن لماذا هي بالذات؟ متى جمعت كلّ هذا ومتى لممت ما لممت؟ ولمّ أنا يا رجل؟ لمّ؟ (16) أ لأنها صحفية لسانها مننّ وناجحة ولها جمهورها؟ لكن مهما يكن من سبب يبقى السؤال الأهمّ هل نجحت في أن تكون أداة الفضح والكشف والتتوير؟ هل تقدر على ذلك وهي التي تتخبط في أسئلتها: "عليك اللعنة يا باشا، هل أقدر على حمل هذا الحمل؟ على لمّ هذا الشتات وقراءة شظاياها المتناثرة... لم تعدّني بهذه الشراسة؟ وهل يمكن أن يكون للحبّ مجالٌ وسط كلّ هذا؟ (17).

ما كان همّها شخصية الباهية الصحفية؟ تغيير العالم من حولها؟ كلا. كان همّها الحكاية وحصد الإعجاب والانتشار والفلوس: "تحصد مقالاتي الإعجاب، تنتشر بسرعة وكثافة، يفرح مدير الجريدة... وأنا أغدر لا أنسى أن أذكره دائماً: "صب لي فلوسي" (18) بل الحكاية عندها مجرد "إثارة تنقلها إلى قرائها المهووسين بأخبار الموت" (19) بل لا تتردد البطلة في الكشف عن باطن بهيميّ ماذي تتمنى فيه وفرة الجثث استرزاقاً وغتاما للمال ولعدد المعجبين:

ومتى فكّنا الصورة السلوكية المستنّة لخير الدين المنسي تطالعنا صورة رجل متطوّع يدفن جثث الحرّاقة في مقبرة الغرياء بجرجيس يخاطر بحياته ويجمع ملفّات عن المهريين ليكشف فضيحة سيّسية ويدافع عن البيئة ويواجه نفوذ أصحاب الاقتصاد والمال والسياسة: "خير الدين كان يسجل كلّ حكاياته في شطّ الأرواح في أوراقه ثم في حسوبه: قال لي...: كتبت كلّ شيء يا ابن عمّي، جمعت كلّ شيء. الملفّ جاهز وسأختيّر صحفياً أو محامياً أو قاضياً لأرسل إليه الملفّ.. عليّ بفضحهم يا صاحبي! (14).

ويعرّف هامون البطل بأنّه "بناء عقليّ يؤلّفه القارئ انطلاقاً من مجموعة دوالّ قائمة في النصّ" (15). فللدالّ أيضاً أهمية كبرى عند هامون من خلال تركيزه على بعض المحدّدات الثوية وراء اختيار المؤلّف لأسماء الأعلام. فالمحدّدات المعجمية المكوّنة لاسم "خير الدين المنسي" كاشفة عن مدلوله (خير، دين، نسيان) أليس هذا تجسيماً لمثل تونسيّ مأثور انسجماً مع القيم الدنيّة والأخلاقية مفاده: "اعمل الخير وانسأه؟ اسمه دالّ حامل لمدلوله لا يستدعي من القارئ عناء شديداً لتفكيك سننه ليحزم بأنّ خير الدين المنسي بطل تقليديّ يحمل لواء الأخلاق وقيم الخير وينهض بمشروع إصلاحيّ تنويري داخل النصّ

أُتْبِينَ مرةً أخرى أُنِّي تغيّرت، أُنِّي لم أعد أنا، باهية القديمة ما كان يمكن أن تتدحرج وراء رجلين... لو كنت أنا أنا فلا بد أن أستوقفهما مثلاً، أن أقول لهما: انتظرا، هل عميتما؟ أما ترياني أركض وراءكما كجروء؟ ولكنتي لا أقول شيئاً، أركض من خلفهما كجروء..”(22).

ماذا فقدت باهية بعد انتهاء مغامرتها وبعد مغادرتها شطّ الأرواح؟ فقدت على ما يبدو "لسانها المنئن"، فقدت ميزتها الاجتماعية، وكأنّ بالرّملي انتزعت من بطلتها وجهها الإنسانيّ وعزلتها ضمن غربتها الداخلية ونفتها خارج خطابها وأعادتها إلى عالمها الطبيعي: عالم المغامرة: "أعود إلى حجري، وحيدة خائفة، أحسّ بالوحدة والغربة أكثر، كم أنا غريبة الآن يا خير الدين"(23).

لتخرّ في آخر الرواية يائسة مستسلمة مغلوبة منكسرة أمام غالبها خير الدين المنسي: "أواصل الصمت والانكسار الداخليّ المترع بالدّوار وضيق النفس. غلبتني يا خير الدين، أنت الغالب وأنا المغلوبة"(24).

هذه الغلبة كانت للبطل التقليدي الفاعل المؤمن بالقيم وهي غلبة على ما يبدو ضرورية حتمتها الكاتبة لتعيد التوازن إلى هذا العالم القبيح. لكن لماذا استحضت الباهية البطلة الفشل والهزيمة؟

"حين أقرأ في نهاية رسالة من رسائله: "لا جنة" أصاب بالخيبة، يعني أُنِّي لن أكتب مقالاً آخر مثلاً في الصحيفة"(20) ثم تتجلى شخصية الباهية صريحة إلى حد بعيد في بداية الرواية إذ لا تعنيها من الحكاية القضية أو وجهها الإنسانيّ وما يمكن أن تحمله من أبعاد اجتماعية وسياسية واقتصادية ونفسية بل تقول: " في البداية كانت رسائله تستفزني، تثير خيبيتي، وحتى مللي أحياناً، لا أحب إلّا قصص الجثث وهي ترتمي على الشاطئ... أحبّ تلك المعلومات التي يهدني بها الباشا عن هذه الجثة أو تلك، لا ألقت كثيراً إلى ما يلفّ به القصة من رثاء وتحسّر بسبب عمرها أو ما تعرّضت له.."(21).

هذه اللامبالاة أمام الوجه الإنساني الصارخ الذي يعبر عنه خير الدين المنسي في رسائله أو لنقل هذا التعاطي القاسي مع قصص الموت بوصفها مجرد معلومات مثيرة يجعل القارئ إزاء نوعين من الأبطال ذكرهما التحليل السيميائي: خير الدين المنسي ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها. والباهية ذات منفعة صنع منها العالم كائنًا جديداً أو دمر الوجه البهيميّ فيها فترصد التغييرات التي طرأت على كيانها وغيّرت من سلوكها إلى حد الاستكثار وهي تتعرّف إلى ملامحها الجديدة فتقول: 'أؤكد تقريباً أنّني لست الباهية التي أعرف (...)

هي مضادة على غرار شخصية شارل بوفاري البورجوازي الغبي وزوجته السيدة بوفاري التي تغذي ذهنها بمطالعة القصص الرومنسية في رواية *madame bovary* لفلوبير، وشخصية دون كيشوت الذي يحب قصص الفروسية في رواية *Don quichote* لسرفانتس.

ويبدو أن البطل المضاد في أدب القرن العشرين ضحية مجتمع ذي آلية غريبة (27). ومن أهم خصال باهية المنتشرة على امتداد مراحل تشكيل صورتها منذ البدء إلى النهاية: الحذر والطمع والمكر والحسابات المستترة، الفضول المرضي، الخوف، النفاق، سلاطة اللسان، الأنانية، الغباء، العجز، اليأس... والطريف أنها تعي ذلك التضاد بالتعليق على اسمها فتقول: "لم سموني باهية وما أنا باهية؟" (28).

ولو نظرنا في بعض المحددات الصوتية المكونة لاسمها لوجدناه لفظاً دالاً دقيق الاختيار، أي لفظاً منشطاً بين الجهر (ب) والهمس (هـ)، متراوحاً بين السلامة (الباء، الهاء) والعله (الألف، الياء)، مشدوداً بين الحرفين الأولين في الأبجدية العربية (الباء، الألف) والأخيرين (الهاء، الياء).

وفي هذا المدى الصوتي المتناقض يتشكل مدلول باهية وتتلون شخصيتها بالصراعات بين إنسانيتها وبهيميتها،

الملاحظ أن الكاتبة اختارت لبطلتها صاحبة الدور الرئيس في الرواية صفات جسدية ومعنوية دونية عادة لا تسندها الرواية إلى بطلها كالقبح والغباء والخوف والضعف والعجز: "وحده الغباء يرقبني بعينه الصفراء المساهمة الفارغة من كل معنى، لا شيء غير هذه اللعبة السمجة التي أقحمني فيها خير الدين المنسي... حركني داخلها دمية غيبة يعينين زجاجيتين وضميرتين قصيرتين وفم واسع من الأذن إلى الأذن" أبكي أكثر من صورتني الغيبة المرسومة أمامي (25).

وحرصت الكاتبة على تمثيل العلاقة بين البطلين بالعلاقة بين حبة القمح ورحى الطاحونة "وقد كنت أنا حبة قمح سقطت في قلب رحك"، (26) فهي في منزلة القمحة المدقوقة. وتعمدت الكاتبة اختيار شخصية امرأة بسمات الباهية لتمثيل الدور الرئيس في الرواية. وذلك قصد التعبير عن رؤية معينة للواقع أو مفهوم محدد للعالم. فالباهية الصحفية الأنانية التي تحب حكايات الجثث ولا يعنيتها منها سوى الخبر وما تحصده من إعجاب وأموال، مثال للبطلية المضادة وهي مضادة في خصالها لأبطال الملاحم والمسرحيات الكلاسيكية والروايات التقليدية.

المداخل. وفي هذا المنحى تكون المؤلفة قد خلقت تضاداً بين صورة البطلة والصورة النمطية المتوقعة التي يجب ان تلوح في أفق القارئ.

وبطلة شطّ الأرواح الباهية العمراني بطلة مضادة رغم نجاح مقالاتها ومسيرتها المهنية لم تعرف سوى البؤس والوحدة والاكتئاب والانهايار ولا يعطيها حظاً غير السأم والمرض والاكتئاب. فلم تظهر في دور البطلة القادرة على الخروج من طبقته وتمثيل الأصوات البسيطة المهمشة بينما بدت بطلة مضادة محكومة بخصال طبقته الاجتماعية المتوسطة. وقد استغلت الكاتبة أمانة الرميلى في توجيهها الواقعي هذا النموذج المضاد لتوجّه النظر إلى مصاير الحارقين والعاطلين عن العمل وتسلبت الضوء على الفقراء المهمشين غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي. فالرواية في كلّ عصر أدبيّ "تحدّد قوى الشرّ التي ستغالبها وبالتالي ترسم صور أبطالها". (35) ورواية "شطّ الأرواح" بسمة بطلتها المضادة لا تتأى عن رواية camus كامو l'étranger "الغريب" أو روايتي كافكا le chateau "القصر" و le procès "المحاكمة".

والباهية بطلة مضادة كأبطال هذه الروايات العالمية استحققت الفشل نتيجة عجزها عن تحقيق وجودها. وبالتالي فرواية "شطّ الأرواح" من الروايات المضادة Anti-Roman (36) وغايتها معارضة

وعيها ولا وعيها، عقلها وجنونها، ظاهرها وباطنها، نجاحها وفشلها، جمالها وقبحها، خيرها وشرّها، إنها البطلة المضادة في صورتها الإنسانية. فالرميلي لم تولّ ظهرها للتحليل النفسي ولم تحرم شخصيتها من هويتها الاجتماعية ولم تفرقها في الغفلة (29). بتحويل اسمها إلى حرف أو ضمير أو غياب. بل ميزة نموذج البطل المضاد أنّه يقدم وجوهاً ونماذج جديدة للحياة البشرية. كوجه الباهية المرأة الصحفية ضيقة الأفق التي تتصوّر الحياة ومآسيها من خلال مقالاتها الصحفية مجرد إثارة وأخبار تأكل بها الخبز: "أكل خبزتي بأخبار جثثه التي يتقيّؤها بحر الجنوب" (30) وتكتفي بتلك البضاعة القصصية "يكفيني ما توقّره لي من أقاصيص جثثك يؤكّني الخبز" (31)، بل حققت بالحكايا وأخبار الموت غنماً مادياً لها وللجريدة "مقالاتي هي التي ترفع من أرقام توزيع الصحيفة (...) ما يعنيه ذلك من مداخيل إخبارية (32) نزولاً عند قاعدة العرض والطلب عند قرائها "المهوسين بأخبار الموت" (33) وهذا الهوس عند الصحفية ومديرها وقرائنها يُبرز نوعاً آخر من الاتجار وهو الاتجار بقصص الناس والآلام الإنسانية ومعاناة الآخرين بحثاً عن أعلى نسبة من القراء والمتابعين وأوسع مدى للنشر "نشروا مقالك بالآلاف" (34)، وبالتالي أعلى

تقنيات الفن الروائي أمام القارئ من خلال تصوير رواية في طور التكوين. (40) والسرد في شط الأرواح سرد مضاد يعرّي أوهام القارئ الذي يظن أن الرواية تمثيل للواقع، ويكشف عن لعبة السرد وعملية التحكم بالواقع في كل فصل والدور التنظيمي الذي قامت به الكاتبة. سرد يحسّس القارئ بالعمل السردى وكيفية تكوينه وتشكله في ذهن ثم على الورق. والرميلي على مدى الرواية تكشف للقارئ دورها في تشويش الأحداث بتعمد خلق الفجوات والحذف والنقص وبعض الانقطاع بين السرد والحكاية لتبقى السرد في باب القص بوصفه صناعة.

آمنة الرميلى كشفت عملها للقارئ وجعلته يرافق تكوين الرواية ويشهد أطوارها المتعاقبة ويسمع صوت الكاتب فيها: "أخترت، أحاول بلع كرة الهواء التي تنغرز في حلقي والباشا يسألني متى تنهين روايتك؟ (...) أكتب فقرة أو صفحة أو نصفها وأنا أؤكد لنفسي.. لا شيء! حكاية فارغة، بضع جمل وأفكار أو خواطر متطايرة، ولا شيء غير ذلك. أنبه روحي: "هذه ليست رواية، سمعت إنها قطع ممزقة من أفكار تتطاير في رأسي بلا نظام". (41)

فالرميلي تعرّي عملها تعرية مقصودة، ولا تحاول إخفاء أسلوب التأليف وراء العرض المنطقي للأحداث

الرواية من داخلها. والرميلي سعت إلى هذا النوع من المعارضة *pastiche* في روايتها في أكثر من مناسبة كسخرتها من الروايات الرأهنة: "قرأت بضع صفحات مليئة بالتأمل السطحي والشكوى التي نسمعها في المسلسلات المصرية ثم التركيبية التي أصبحت تملأ القنوات الخاصة وحتى العامة.. وارتفع منسوب القرف في دمي وأنا أتقدم في القراءة.. شربت قهوتي في جرعات سريعة... رميت بالرواية على أرض الغرفة بوعد غليظ ألّا افتحها مجدداً". (37).

وسخرتها من كتابة الشعر مقارنة بكتابة الرواية: "يضحكني بعضهم حين يتحدثون عن "عذاب الشعر". أيّ عذاب في رصف مجموعة من الجمل المتنافرة؟ ليكتبوا رواية وسيرونها وهذا ما أراه، الرواية قراءتها عذاب في عذاب فكيف بكتابتها؟ تعرف بم أشبه كتابة قصيدة وكتابة رواية؟" (38).

فالمؤلفة لا تشير إلى ضعف جنس الرواية أو الشعر بل تنبه كما قال سارتر إلى أننا نعيش في عصر التفكير وأن الرواية كحال الشعر أخذت تفكر في نفسها وأن "الروايات المضادة تروي لنا حكاياتها لخلق المزيد من الخيبة". (39).

تعرية أسلوب السرد: *Dénudation du procédé*

وقد توسّع مصطلح الرواية المضادة لتدرج ضمنه أيضاً الرواية التي تعرّي

ترفض الحكايات أن تنتهي / عودة العودات.. هل نسقط في الحكاية؟ ما من فصل خلا عنوانه من لفظة (حكاية)، هذه الحكاية تتشكل بين حمل البطلة الراوية وإجهاضها. لكنه حمل غير عادي أرعب الطيبة. وإذا كان الإجهاض ليس إجهاضاً بل تنظيفاً فلا يمكن أن يكون الحمل إلّا كاذباً، رعدة في القنوات، حملاً كاذباً مثل الباشا: "كذاب يا باشا" إنه يروي، أقول، يروي لا غير، يؤلف حكاية ويقحمني فيها، يكتب بي وأكتب به فيما يبدو.. (44).

يقولون الكتابة مخاض والرواية ولادة لكنّ عملية الحمل لم تشهد مخاضاً ولم تنته بولادة طبيعية ولا حتى قيصرية. وهذا يكشف عن وعي فتي للكتابة بمفهوم الرواية: بدايتها حمل في القنوات لحكايات كاذبة ثمّ إجهاض الحكايات هو تطهير القنوات والمسالك بإخراج الحكايات الكاذبة إلى النور في سكون: 'يعجبي هذا السكون في رحمي، في انتظار سكونك أنتِ أيّتها الأوراق المشعّة! (45).

ولكنّ الباهية الحامل لا تفتأ تكرر أنّها لا تحبّ الأطفال ولا تطبيق صراخهم: 'لا أحبّ الأطفال يا مراد.. أعجز عن حبهم فكيف يحملهم ووضعمهم والعناية بهم؟ (46) فهل يصدق القارئ أنّها وقعت في حمل طبيعي مع ما يحمله

وربط الأسباب بنتائجها. وجعلت بطلتها الباهية تكابد كتابة رواية مثلها. وقد يأتي مقطع تنمهي فيه كلّ الأطراف فلا تعرف المتكلّم هل هو الكاتبة أم الباهية: "حكاياتك يا خير الدّين! حكاياتك هي يا باشا أم هي حكاياتي؟ أنفاسي أم أنفاسك؟ حروفك أم حروفي؟ هذه التي تكتب الآن؟ أهذه ملفّاتك أم ملفّاتي، قل برّيك أيّها الرجل الغريب العجيب السّارح بين القبور وبين أفكاري! أهي أسألتي أم أسألتك؟ (42). وأطلق محمد القاضي على هذا النوع من الكتابة 'الرواية في الرواية' roman dans le roman (43)، لأنّ انكفاء الرواية على ذاتها بتصوير سيرورة إنتاجها وجعل الكتابة موضوعاً لها له تأويلات متباينة لكنّ الملحوظ أنّ الخطاب على الخطاب في شطّ الأرواح، يحتلّ مواضع داخلية استراتيجية من النصّ تعلن عن بدايته وانتهائه وتطالعنا فصول الرواية بعناوين في شكل جمل صريحة تجسّد ظاهرة الخطاب على الخطاب فبين الحمل والإجهاض تكمن الحكاية ويتجسّد الخطاب القصصي. وهذه عناوين الفصول تؤكد ما ذهبنا إليه: "قد تكون الحكايات في بداياتها فارغة / تكون البداية غالباً جوهر الحكاية / حين تطلق الحكاية فلن تشدّها حبال / قد تأكلنا الحكاية / للحكاية أسألتها المحرّجة / أحيانا

lapsus (50)، أو فلتات القلم في المكتوب حيث يتم ما يسميه جونات بالكشف اللإرادي (51)، وإن توغلنا في لا وعي الكاتبة وذهبننا في إمكان صحة الشككين بوصف الحمل حملاً وثقلاً ظاهراً فهل سيبتل لفظ "إجهاض"، عنوان الفصل الأخير، معنى الحمل بعد الإجهاض مختصاً بحقل الحمل والولادة؟ وهنا لا غنى للقارئ عن المعاجم في فعل التأويل لأنها تفتح له مسارب لذيذة من الفهم والمعنى.

يقول ابن منظور صاحب اللسان: "فأجهضوهم عن أثقالهم يوم أحد أي نحوهم وأعجلوهم وأزالوهم. وأجهضني فلان إذا غلبك على الشيء. وأجهضه: غلبه" (52).

وقد تردد صدى هذا المفهوم الطريف للإجهاض بمعنى العجلة والغلبة، في آخر الرواية حين أقرت بأن خير الدين قد أجهضها وغلبها: "غلبتني يا خير الدين، غلبتني على كل أموري يا باش، غلبتني بكل ما أمرت به، أنت الغالب وأنا المغلوبة، أنت الغلب وأنا المغلوبة!" (53).

وإذا كان هذا الحمل بينا وهو لم الشّتات والشظايا المتناثرة من الحكايا والقصص، فالإجهاض إذن في مفهومه المعجمي الغلبة أي الانتصار وتحقيق المراد وهو لم المشتت وترتيبه وتنسيقه في عمل

جسدها من نفور وشرّ مرضي واجهها به زوجها مراد قبل الانفصال: 'شهق: كلّ هذا الشرّ فيك يا باهية؟ كلّ هذا الظلام؟ لا تحيين الأطفال؟ أنت غير سوّية، أنت مريضة' (47).

هذا النفور من الحمل والولدان قد يوجّه القارئ إلى قراءة جديدة للفصل الأول والأخير من الرواية. ولا سيّما أنّ الطيبية لم تؤكد الحمل ولا الإجهاض في الفصلين، ثم إنّ الكاتبة تعمّدت أنّا تشكل كلمة "حمل" فهل المقصود حمل أم حمل؟ وقد عثرنا في الرواية على هذين الشككين متجاورين حين لعنت باهية الباشا على ما أثقلها به من حمل: "عليك اللعنة يا باشا، هل أقدر على حمل هذا الحمل؟ على لمّ هذا الشّتات وقراءة شظاياها المتناثرة..." (48) هل هو انزلاق مقصود؟ هل هو تلميح بمثابة العلامة الدالة على ما يفكر فيه الكاتب أم هو ضرب من "نشوة التكرار" *une sorte d'ivresse de l'itération*. (49).

يبدو لي أنه من الأصحّ قراءة هذه الهفوات بمثابة العلامات الدالة على أنّ الكاتب نفسه يصادفه أحياناً أن "يعيش" مثل هذه المشاهد بقوة يبدو لي أن هذه الالتباسات تشير في بروسست إلى نوع من تسمم التكرار.

والنقد ذاته بإمكانه كذلك أن يُعدّ مثل هذه التلميحات كزلة لسان للمؤلف

تكتمل بالجسد والروح. تكتمل بالبداية والنهاية، بالخير والشر، تكتمل بالكاتب والقارئ.

هذا المفهوم للرواية بوصفها حملاً كاذباً في رحم الخيال أو حملاً ثقيلاً في حد ذاته يستدعي إجهاضاً ومغالبة، مفهوم مضاد يعارض المفهوم السائد للرواية أو النظرة الكلاسيكية إليها. ولئن كانت عناوين الفصول تكشف عن تداخل بين حكاية التأليف والحكاية المؤلفة، أي تداخل بين رواية الكاتبة ورواية الراوية فإنها تعكس وعي المؤلفة الجمالي وتفكيرها في فعل الكتابة وهو مظهر من مظاهر اتجاه الكتابة الروائية الحديثة.

روائي "تظيف": "هذا ليس إجهاضاً عزيزتي، هذا تظيف(54). وقد رضخت باهية لما أمر به خير الدين بعد ممانعة عنيدة فقالت للطبيبة دون مقدمات ولا مناسبات: "المهم أن تنتهي الرواية..."(55) فما الرواية؟ أليست سوى جسد لغوي متمرد حامل لحكايات مبعثرة (كجسد الباهية)؟ جسد يُجهضه منشئه ويُرضخه بروح ذكية فيغلبه بالحب حيناً وبالتعذيب حيناً آخر (كروح خير الدين): "لِمَ تعذبني بهذه الشراسة؟ وهل يمكن أن يكون للحب مجال وسط كل هذا؟(56) وبهما البطلين الاثنين تكتمل الرواية بالباهية وخير الدين، بالحمل والإجهاض (بحمل باهية للجمل وإجهاض خير الدين للباهية)، بالفشل والغلبة.

الهوامش:

- (1) أمنة الرميلى، شطّ الأرواح، تونس، دار محمد علي الحامي، 2020، ص 38.
- (2) نفسه، ص 175
- (3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، دار النهار للنشر، 2002، ص 32
- (4) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 33
- (5) شطّ الأرواح، ص 17
- (6) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 32
- (7) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 35
- (8) شطّ الأرواح، ص 18
- (9) نفسه، ص 170
- (10) نفسه، ص 171
- (11) نفسه، ص 250

- (12) فيليب، هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، الرياض، دار الحوار، 1990، ص8
- (13) سعيد بنكراد، شخصيات النص السردى، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2016، ص102
- (14) مّنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص 247
- (15) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص35
- (16) مّنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص 181
- (17) شطّ الأرواح، ص190
- (18) نفسه، ص27
- (19) نفسه، ص15
- (20) نفسه، ص 14
- (21) نفسه، ص 12
- (22) شطّ الأرواح، ص ص 194 – 231
- (23) نفسه، ص 223
- (24) نفسه، ص26
- (25) ¹شطّ الأرواح، ص190
- (26) نفسه، ص188
- (27) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص36، وفي الصفحة السابقة عقد مقارنة بين البطل والبطل المضاد: "تخلق البطل في الرواية التقليدية بأخلاق ارسطراطية بينما ظهر البطل المضاد بأخلاق بورجوازية. لا عقد يقيّد البطل، فهو القيم الوحيد على أفعاله، بينما يخضع البطل المضاد لقواعد المجتمع الذي ينتمي إليه. (...) البطل ارسطراطي متحرّك قادر على الخروج من طبقته وتمثيل دور الرّجل العاميّ البسيط انسجاماً مع التفكير الرومنسي، بينما البطل المضاد مقيّد بطبقته الاجتماعية، سواء أكانت عالية أم منخفضة." (نفسه، ص35)
- (28) مّنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص19
- (29) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 37: "لكنّ هذه الصورة الإنسانية للبطل المضاد ضاعت في كتابات بعض الروائيين الذين حرموا

- الشخصية الروائية هويتها الاجتماعية وأغرقوها في الغفلة حين حوّلوا اسمها إلى حرف (حرف K في رواية المحاكمة لكافكا)
- (30) آمنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص 10
- (31) شطّ الأرواح، ص 33
- (32) نفسه، ص ص 15، 16
- (33) نفسه، ص 15
- (34) نفسه ص 15
- (35) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 35
- (36) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 102، فسّر هذا المصطلح على هذا النحو: "وهو في الحقيقة مصطلح يعود إلى شارل سوريل Sorel سنة 1633 حيث أصدر كتاب "الرواية المضادة أو حكاية الراعي ليزيس" Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis ويعني به الرواية التي تنتقد الأساليب الشائعة في الأدب والفنّ. وتسخر من مواضع الرواية السائدة كرواية دون كيشوت التي تسخر من روايات الفروسية وروايات فلوبيير ذات الموضوع البسيط.
- (37) آمنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص 20
- (38) نفسه، ص 38
- (39) أعاد سارتر الاعتبار إلى المصطلح عام 1948 حين قدّم كتاب "صورة مجهول" portrait d'un inconnu لتتالي سرّوت sarraute فقال: 'الروايات المضادة تروي لنا حكاياتها لخلق المزيد من الخيبة.'
- (40) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 102، يشير إلى أنّ جماعة تل كل Tel Quel تبنت المصطلح ولم تكفّ بجعل الحكاية أو الشخصيات مداراً للبحث بل وسّعت البحث ليشمل اللغة وفكرة التمثيل نفسها. وتدرج ضمن الروايات المضادة الرواية التي تعرّي تقنيات الفنّ الروائي أمام القارئ من خلال تصوير رواية في طور التكوين.
- (41) آمنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص 37
- (42) نفسه، ص 166
- (43) محمد القاضي، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010، ص 179
- (44) آمنة الرميلى، شطّ الأرواح، ص 32

(45) نفسه، ص 268

(46) نفسه، ص 36

(47) نفسه، ص 36

(48) نفسه، ص 190

(49) Gérard Genette, *figure III*, paris, éditions Du Seuil, 1972, p183

(50) Ibid. p 140 : « Le critique, lui, peut aussi bien considérer de telles allusions comme des lapsus de l'auteur

(51) أي حركة الدّوعي في النص السردّي استناداً إلى فرويد الذي يقول إنّ الكتابة حركة تصعيد. وفلتات القلم هذه تكشف عن مواقف ومقاصد خفية كامنة في لاوعي الكاتب.

(52) لسان العرب، مادّة (ج.ه.ض)

(53) أمانة الريميلي، شطّ الأرواح، ص 263

(54) شطّ الأرواح، ص 266

(55) نفسه، ص 268

(56) نفسه، ص 190

المصادر والمراجع

المصدر:

✓ الريميلي (أمانة)، رواية شطّ الأرواح، تونس، دار محمد علي الحامي، 2020

المراجع العربية:

- ✓ ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، دار الأبحاث، 2008
- ✓ زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، دار النهار للنشر، 2002
- ✓ القضي (محمد)، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010
- ✓ بنكراد (سعيد)، شخصيات النص السردّي، القاهرة، دار رؤيا للنشر والتوزيع، 2016
- ✓ هامون (فيليب)، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، الرباط، دار الحوار، 1990

المراجع الأجنبية:

✓ Genette (Gérard), *figure III*, paris, éditions Du Seuil, 1972



قراءة نقدية جمالية في مجموعة سعاد محمد الشعرية (تيمناً بالورد)

د. محمد علي

جامعة طرابلس

لا تدعي هذه القراءة الإحاطة النقدية الوافية كما يليق بمجموعة شعرية حافلة بالأسئلة التي تستنفر أدوات الناقد في مقاربتها، وحسبها أن تراوَحَ سيفَ الوقت وتضيءَ على بعض ملامح الجمال الشعري لدى سعاد، ولئن كان الاجتزاء الشعري ظالماً، ظلّم القراءة الأولى، فإننا سنحاول أن يفِي هذا الاجتزاء حق الشاعرة، مع وعدٍ نقطعه على أنفسنا بدراسة مستفيضة لاحقة نرقد فيها آفاقاً جديدة لنصوص سعاد.



حبراً كثيراً يسمى لإثبات انتماء قصيدة النثر إلى الشعر، أو العكس، وبصرف النظر عن التسمية المستوردة، فإننا أمام نصوص لا تتوخى الطرب بفعاليتها السمي، وما يستتبع ذلك من نشوة جمالية تعضد فيها الموسيقى اللغة، وإنما تذهب نحو تحفيز القارئ على الدخول في شهوة التوكيل، واستتطاق الدلالات الخفية انطلاقاً من معابنة البنى اللغوية بوصفها

تعلنون سعاد مجموعتها (تيمناً بالورد)، وثبتت تحت العنوان كلمة (شعر)، لكنّ المتن النصي يخلص لجنس أدبي قد لا يراه بعض القراء شعراً، بالمعنى التقليدي للشعر، فسعاد تحقّق بقصيدة النثر بوصفها وسيلة فنية لا ترتفع لقواعد سابقة بقدر ما تنزع نحو فضاء واسع من حرية التعبير، وهكذا فإنها تضعنا أمام إشكالية التجنيس الأدبي التي استنزفت

لكن صمته عصا تكسر تلك الجرار

فيطرق القلب كتبرة جريحة

تحتمي بأقرب دغل للبكاء (74)

تتجلى ثنائية (الصوت والصمت) في هذا المقطع على هيئة صور جزئية غير مسبقة توغل في الخيال حد الدهشة، لترسم مشهداً كلياً لرجل يلوذ بصمته في الوقت الذي تنتظر الشعرة صوته، وقد عبّرت سعادة عن خبيتها من هذا الصمت بمسافة الجمالية التي شكّلتها بين الصوت الذي يحمل وشم ينبوع، والصمت الذي يستحيل عصا تكسر جرار العمر، وم بينهما من انتظار حتى مشيب الماء، وهذه كلها صور خيالية تأتلف فيما بينها لكي توحى بالمعنى على إيقاع الدهشة.

وهكذا تستدرج سعاد قارئها نحو فاعلية التأويل، فالقارئ الذي يعيش حالة الدهشة يجد نفسه مدفوعاً لتفكيك البنى النصية المولدة لها، فلا تغلو الصورة مدهشة لذاتها وحسب، وإنما عتبة جمالية تفضي إلى معنى يختبئ بين السطور، ويمكننا أن نلمح مثل هذه المقاربة الجمالية لثنائية الصوت والصمت في قصيدة أخرى، تقول سعاد في قصيدة (فيلم أجنبي):

يا فصيح الصمت

عينك أم القبرات

وكلمة سرّ بساتيني لديك

فلم كل هذا الجذب في حضورك

ويداك غصنان من ماء (145)

شبكة من العلاقات التي تسريل المعنى بغلالة شفافة، ثم تنتظر قارئاً ينضو هذه الغلالة عن جسد اللغة، ويتقرى ببصيرته ملامح المعنى وما ينتج عن ذلك من أثر جمالي عميق.

وعليه، تغدو عملية القراءة التي تستدعيها قصيدة النثر لدى سعاد أشبه برحلة ماثرة مليئة بالمفاجآت الجمالية، إذ تُمارس الشاعرة هوايتها الأثيرة في تخيب أفق التوقع لدى القارئ، عبر نصوص مكثفة تستبطن الدلالة، وتوحي بها، فتستثمر الصيغ التركيبية القارة في ذهن القارئ، ثم ترفدها بمعطيات جديدة ترحل بها من ثبات الاستقرار نحو حركية المفاجأة، كقولها (أغض القلب، مكارم الأحلام، صيغ منتهى القبل، شريعة الغيب)، ومفاجآت سعاد لا تقف عند حد إثارة دهشة القارئ، لأن الأثر الجمالي لذلك سيكون أثراً لحظياً مؤقتاً مفتعلاً لذاته، وسعاد إذ تعول على المفاجأة الشعرية في إثارة الدهشة، فإنها تنظر إلى هذه الدهشة بوصفها سَقَطَ الرُّنْد، أو الشرارة الأولى التي تُرهِص لنار عظيمة تُرْمَد التعبير اللغوي السائد الموروث، ثم تبعث من هذا الرماد معنى جديداً لهذا التعبير السائد يَمُور بالحوية والطزاجة والجمال، تقول سعاد في قصيدتها (مروء على / كان):

رجل على صوته وشم ينبوع

أقسمت جراراً عمري؛

أن تنتظره حتى مشيب الماء

يتماز فيه المتضايقان بتشكيل خيالي (قبرة الحنين)، ثم تُسند إلى هذه القبرة أكل النعاس بتؤدة (حبة حبة) تفضي إلى طول مدة الأرق، وبذلك يغدو التعبير عن هذه الحالة شعرياً بامتياز.

تعمل سعاد على شعرية المشهد في مقاربة الأفكار، فهي تحشد التفاصيل التي من شأنها أن تجلو المعنى، ثم تواسج بينها تخيلياً عبر تقنية التصوير المقارب أو المقارن، فتقول - على سبيل المثال - في قصيدة (الكتابة على الماء):

(البن بين) مائدة في بيت يتيم
وصورة مدفأة على الحائط...

من ينتظر فيصيح مبسمها
كمن يستبد به الشوق
فيحتضن أقرب تمثال
جرح هذا المشهد
كقطعة شمس مثلجة...

انزلقت في كأس لاهية الزمن (140)

تعالج سعاد حالة الموقف الوسط أو البرود القاتل في الحب شعرياً، فتصف هذه الحالة كأنها مائدة في بيت يتيم، أو صورة مدفأة على الحائط، وفي صورتين تعبير شعري عن الفاعلية المدومة للحب، ثم تأتي صورة ثالثة لمن ينتظر الطعام من مائدة خاوية، فتشبهه كمن يعبر عن شوقه المستبد باحتضان أقرب تمثال، وبذلك يفتقد الحب للحرارة الإنسانية المتولدة عن المشاركة في المشاعر حد الاتحاد، وهذا

تحشد سعاد عناصر الطبيعة التي تنتمي إليها بكليتها، لتسترفد منها ظلال المعاني، وتسبغها على رجليها الصامت، وحضور الطبيعة في نصوص سعاد يتجاوز استخدامها التقليدي الذي ميّز النزعة الرومانسية لدى غيرها من الشعراء، فالطبيعة ليست موثلاً للشكوى، كما أن حركتها ليست انعكاساً آلياً للمشاعر والأحاسيس، بقدر ما هي وسيلة للتعبير، وهذا ما يتبدى على نحو واضح في قصيدة (حنين)، تقول سعاد:

كيف نبرئ الليل من دمنا نحن أسرى
الشعور؟

يحابرنا بالذكريات ويخزنا
بالأسماء الغاربة

ليل العاشق لا يلوي على هدنة
على بعد ندبة تجوسك الأشواق
الكاسرة

وقبرة الحنين ...

تأكل نعاسك حبة... حبة (89)

يتجلى الليل في هذا النص بوصفه ميداناً رحباً لنكوص الذاكرة، فتمور في هذا الميدان الأسماء الغاربة، والأشواق الكاسرة، والجراح التي أورثت ندوباً في أرواح أسرى الشعور، وتأتي الصورة الأخيرة لتلخص حالة من الأرق على هيئة قبرة الحنين التي تأكل النعاس حبة حبة، لتتجاوز سعاد بهذه الصورة التعبير المباشر عن الأرق، وتستعين بالتعبير الإضافي الذي

أيديولوجية تتصل بالوطن والحرب والشهادة. ولكن مقارنة الشاعرة لهذه المضامين بعيدة كل البعد عن الشعرات الطنانة والخطب الرنانة، ومن ذلك مقاربتها لثيمة (الوطن)، فهي تريباً به عن أن يكون مكاناً للموت والجوع والفقر، وتعيش حالة من الصراع الذي يستنزف روحها الساغبة لوطن يحتضن أحلامها جميعاً، تقول سعاد في قصيدة (موطني):

جئناكَ كنحلِ المودَّة

خيلاً دماً

وبدمعنا نُدُقُ بابَكَ

أأنت هنا؟

يا سيّد المقام

أَمْ كَدَّبَتِ الخارِطة؟ (37)

تبحث سعاد عن الوطن الحلم، لكن الواقع يفرض شروطه القاسية على رؤيتها الشعرية، فصار العتب مباحاً لها، وصار بإمكانها أن تشكو حالنا أمام بقايا الحلم، وأن تستعرض قهرنا من مآله، فالوطن الذي ينوس بين الدم والدمع. ويزين حيطانه بأسمائنا وصورنا، هو غير الوطن الذي تسكنه اليوتوبيا الحاملة لسعاد، وإذ تعي الشاعرة أن الوطن يستحق التضحية، لكنها لا ترى نتائج هذه التضحية على الفقراء الذين يزدادون فقراً على أرض الوطن، رغم محبتهم الصادقة له، فيما يتنعم أذعياء المحبة بالمكاسب التي حصّلتها دماء الفقراء، ولذلك فهي تصرخ في قفلة القصيدة نفسها، وتقول:

ما تعبّر عنه سعاد بقولها (جارح هذا المشهد)، ثم توغل في التخيل عند التعبير عن هذا الجرح عبر صورة قطعة الشمس المتلجة التي تتزلق في كأسٍ لاهية الزمن.

على الرغم من جماليات التخيل الشعري التي تميز هذا المقطع، لكنه يحتاج إلى قارئ من نوع خاص. فالقارئ الكسول ترهقه هذه الصور الجزئية المتلاحقة من دون فاصل زمني أو سردي تلتقط فيه القراءة أنفاسها، فتجده يلهث خلف الدلالات التي تحتشد في النص، محاولاً الربط بينها سعياً وراء المعنى، وقد يؤخذ ذلك على سعاد، فهي لا تترك للصورة الشعرية مجاًلاً حيواً تستعلن فيه في فضاء التأويل، بل ترصُّ الصور أو تسكبها كشلال يهزأ بجريان النهر الوثيد، وهكذا فإن صخب هذا الشلال وهديره في أثناء القراءة قد يؤدي إلى انشغال القارئ بالصورة عن المعنى، ومن حق الصورة أن تكون وسيلة للتعبير، لكنها تفقد هذا الحق عندما تصبح غاية بحد ذاتها.

إن أغلب نصوص الشعرة تلغي المسافة بين الفكرة والصورة، فهي تعبّر عن الفكرة بالصورة نفسها، وهذه سمة من سمات حداثة نصها، إذ تُحيّد هذه السمة الشعر عن الخطائية التقريرية التي تقرضها بعض المضامين أحياناً، ونحسب أن الشاعرة قد استطاعت ضبط استعلاء الأيديولوجيا على الفن في نصوصها، على الرغم من اشتغال هذه النصوص على أبعاد

أأنت هنا يا سيدَ المقام ١٩

قُم من سباتك

قبل أن نأكلك يا تمرنا العاجز (40)

إننا نقف أمام التناص الإيحائي الذي يسربل هذه الصرخة من دون الحاجة إلى تفكيكه، فدلالته لا تخفى على كل صاحب بصيرة، ولكن يمكننا القول إن صرخة الشاعر مشفوعة بالشوق إلى قيامة الوطن من سباته، لينفض عنه رماد الحرب التي أثقلت كاهل الفقراء عن طيب خاطر منهم، فيما تغولت ثروات الأدياء حدّ التكرش.

وفي حضرة الشهيد، لا تذرف سعاد الدموع. ولا تتخذ من الندب والمويل سبيلاً لاستعطاف القارئ. إنها تطل على شعرية الموقف من موقع القداسة التي تكلل الشهيد، فتري في شهادته نجاة من أتون الحياة بشرف، وترى في نجاته تلك قرباناً مقدساً على مذبح الوطن الجريح، تقول سعاد في قصيدة (الناجي):

نحن أصغرُ من أن نتكهّن كيف
حاله

كم رصاصاً جائعاً أوى في جسده

كم نجمة استحمت في عينيه

وهو يجثُّ الدمع من مقلتيه لئلا

ييصرنا الدمع

كم عضوٍ من جسده أطلع الفناء

ليله عنا

وهو يستعيرُ عمراً من الفناء (35 36)

يستبطن المقطع السابق حزناً دفيناً يأبى أن يفارق الشاعرة وهي تعاین التضحية السامقة التي يجترحها الشهيد في حضرة الفناء، كي نعيش نحن خارج الدمع، ولكن الحقيقة العارية التي تتجلى لبصيرة الشاعرة تقول: إن موت الشهيد حياة له، فيما حياتنا موت مستمر بأشكال مختلفة، على الرغم من أن الشهيد يموت لنحيا.

وبعد، نُدرك سعاد أن الكتابة كالحزن (ضريبة على كل ذي سعة في الأحداق). وأن ليل الكاتب (مُتبل بالمتع الحزينة)، وأنا نكتب (لننقل جبل الهموم كلمة كلمة، بعيداً عن قلب الأرض الأخضر)، فكان الشعر خيارها الذي ساقها نحو أمداء واسعة من الجمال، على جناح الصورة الإيحائية الباذخة، فسعاد التي تتفر من المباشرة الدلالية، وتتغلى عن الموسيقى الخارجية التي يمكن أن ترفد المعنى، تُخلص لإيقاع ذاتها التي ترفض التقنين الصارم. وتسعى بكل ما أوتيت من شعر نحو فضاء من الحرية الواعية، حرية الفكر والعاطفة، وحرية التعبير والأسلوب، وهكذا تبني سعاد هويتها الشعرية بكثير من الفريدة والتميز. فطوبى لمن تصالح مع ذاته فأنتج شعراً يشبهه، ولا عزاء لمن ارتضى أن يكون مجرد صدى لأصوات أخرى.



فلك حصرية

الطائر الذي هوى

"يا دمشق ما لك الليلة وقد وشّحك السواد ، والسما من فوقك دمة مالحة لأرض مجروحة مكبلة. كيف لي أن أنعى خالد أبو خالد وأنت رحيمة الودين في فؤاد الفسيح، وأنت بكل ياسمينك طوق يستريح على نعشه المعطر، كيف لي أن أودع الخالد شاعراً وفارساً ما لانت له قناة، ولا ملّ من عناد الأمل بالعودة إلى الوطن المحرّر ثابتاً على ثابت فلسطين كيف لي أن أغلق ألبوم الصور دون عناق بيني وبينه فوق تلة تطل على بحر عكا قبل المغيب".

أنى للوداع وكيف يرتسم الحزن في وجدان الشاعر الكبير مراد السوداني الأمين العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، وكيف يضمن نعيه النازف بالألم والحرقة والحزن والفقدان وقد سقط الفارس والمحارب والأديب والشاعر الياسق خالد أبو خالد، الذي أبى إلا أن تكون لمسيرة حياته، المحطة الأخيرة من يوم الجمعة، آخر جمعة من العام /2021/.

إنه الفراق... وتلك هي كلمات نعي قالها صديقه ورفيق دربه النضالي وقضيته العادلة السوداني... وهو يضيف قائلاً:

"ما هذا الحزن الغليظ الكريه لعتبة آخر العام في خطوة أخيرة، تمشيها دون خالد، كيف لقلوبنا أن تتحمل كل هذا الوجع، والفراغ قد وعد اللطرون بصبر لفرح قريب، ويكون لنا مع خالد قسمة أخرى تحت الشمس ليري بأمر عينيه الوطن الكامل في صحن المدى، ويرتاح من المنفى، ولا ينتهي معه نبضاً داهناً عاش فيه".

رحلة العمر انتهت يا أيها الخالد مع آخر أنفاس الوداع لعقارب زمن بات على عتبة الغياب، ومضى - بعيداً - يحمل بين نبضاته قسوة الألم، ووجع الفراق، ودمة القهر، ونزف الذكريات لوطن جريح، يقهر الاحتلال وتدميه السلاسل والقيود...

وهنا يتابع السوداني نعيه:

"حزينة فلسطين في ليلتها هذه، بل الحزن مشفق عليها بما جرحت بغيابك، وما تركت على مائدة الوجود من فراغ وسيع لن تلمه انشغالات التيه، ولا قبائل الرمل الجائعة".

لقد ترجم فراس العروبة الذي لقب بـ "الصارية" ترجم خالد أبو خالد عن رحلته الزمنية، وقد عاش مناضلاً ومحارباً ومقاوماً ولم لا وهو ابن الشهيد والقائد في ثورة البطل عز الدين القسام "محمد صالح الحمد" الملقب بأبي خالد، إن خالد كان على مدى أربعة وثمانين عاماً مقاوماً فلسطينياً منذ شبابه الأول إذ كان في طليعة الفرسان، وقد كانت فلسطين الجريحة الحبيبة في قلبه ودمه وشرائينه وفكره، وكانت الأمة العربية الثابض والهدف وقد ظل مخلصاً لها، ومؤمناً بأهدافها، ووجودها، وكرامتها، حتى آخر نبض من نبضات قلبه، وآخر لحظة وجود من حياته الطافحة بالنضال والمقاومة والجهاد.

ولد الشاعر والأديب والمناضل الكبير خالد أبو خالد - في العام 1937 في سيلة الظهر / وهو الاسم الحركي له، أما اسمه فهو "خالد محمد صالح الحمد" يشير البعض إلى أن عمه وأباه أبطال "التفريية الفلسطينية"، كما يقول ابن عمه "الدكتور نبهان عثمان" وذلك ما أشار إليه الكاتب "فراس حج محمد - بفلسطين المحتلة".

ويضيف الكاتب هذا، مشيراً إلى خالد أبو خالد كشاعر:

"يتمتاز شعر خالد أبو خالد بالقوة والجزالة والعمق، والإطناب في القصيدة وكثيراً ما يعتمد على التراث الشعبي في قصائده. يقول أبو خالد عن ذلك: أنا أول من عصرن السيرة الشعبية... أنا مأخوذ بالفن الشعبي" وهذا بالطبع يجده القارئ لدى الشاعر حيث يبدو واضحاً ارتكازه وبكثافة على الأدب الشعبي، ورموزه وقصصه وأمثاله وأغانيه وألحانه.

لقد آمن خالد أبو خالد بأن البندقية هي الطريق الوحيد لاستعادة فلسطين المفتصة، فمن لم يقاتل دون حقه المسلوب أو السليب سيقتل وستدوسه الأقدام فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة "لا يفل الحديد إلا الحديد" وهو ما تجسّد في إحدى مقاطع مسرحيته الشعرية:

قاتل... قاتل

إن لم تقتل... تُقتل

إن لم تحم الأرض بصدرك من يحميها؟؟

إن لم تزرع نفسك في أرض من يزرع من؟؟

لقد رحل من أمضى خمسين عاماً وهو يكتب لفلسطين عشقه الأبدي، وقضيته الرئيسة، وسلاحه المتوثب نحو الحرية والكرامة، لم يخجل من عمل قدم به وسعى إليه والتزم به على يقين وقناعة وإصرار، يقول خالد أبو خالد: عمل في معصرة بلدته وفي فك التبغ فوق السطوح، وقطف الزيتون. والفلاحة، والبيع المتجول، والمطاعم وتعبيد الطرق، وسائق تراكطور، وقد حلم - في أثناء وجوده بعمد - بشراء فستن ملون لأمه. رحل من حركت أشعاره الوجدان والإحساس والعشق لأرض غادره ولم تغادره، ورحل عنها في ليل مظلم حالك شديد الوقع على النفس فأعاد شوقه إلى دروبه. ولفاً وشاح ذكرياته إكليل غار، وباقه بنفسج مكحلة باليسمين الدمشقي، وشريط حرير عندي اللون شعري الإيقاع:

زغردي يا أم الجدايل زغردي وزيني فخر الأصليل بالودع
وازرعي الحنة على الصدر الندي واربطي العصبية على كل الوجع
زغردي يا أم الجدايل زغردي وانظري هاموسم لوانه يطول
واشعلي سراجك عالغالي ورددي، ظلم الليالي والظالم لازم يزول

ولعل ما يحضر مجراه في الذاكرة، ويطفو الآن شلال تأثر في الأعماق، وأنت تواكب الرحيل الحزين لشاعر عش على أمل العودة، وفارق الحياة على انتظار الآتي وتمزيق صفحة التشرد والجوء، وإذ به يمضي... يغزو الخطوات نحو الغياب ولسن حاله يشنت الكلمات، ويطيرها حمام وداع في موكب الموت المهييب:

"أكاد أرى أو أسمع أن هناك دقاً على بابي في المنفى. والشتات أو المخيم، وهناك صوت يقول لي: "يلاً أبو خالد، الباصات وصلت ورايحة..."

لقد أسدل مساء الجمعة الأخيرة من عام 2021 الستار على من كان مائئ الدنيا وعنوان النضال... غاب خالد الذي لم تخل طفولته وشبابه من الظروف الصعبة والقسوية ومع ذلك أصر على الدراسة والمتابعة مع جده الذي علمه الأدب والشعر والوطنية فراح يلقي الأشعار في التجمعات بدءاً من قبر والده في مقام /النبى لاوين/ وحتى مخيمات الشتات لاحقاً، كما لا يمكن أن نغفل دور معلمه الشاعر الشهيد/ عبد الرحيم محمود/ الذي درسه ورفاقه الأدب والمسرح في كلية /النجاح/ في نابلس. كما غرس في داخله حب الوطن، والانحياز إلى المقاومة.

سافر خالد أبو خالد إلى الكويت وعمل في هيئة الإذاعة والتلفزيون الكويتية ليعود بعدها إلى سورية ليعمل معداً ومقدماً للبرامج الثقافية، وقد تميز بصوته الرائع وثقافته الواسعة والغزيرة.

في العام 1969 دخل بوابة الأدب، وأصدر مسرحيته الشعرية /فتحي/ ليكتب بعد ذلك /الرحيل باتجاه العودة 1970 ولتأتي /قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية 1971. جمعت قصائده على مدى واحد وأربعين عاماً ضمن أعماله الكاملة تحت اسم "العوديسا"

وقد رأى النقد فيها ميلها إلى الحداثة والتجديد، مع محافظتها على الموسيقى وارتباطها بالقضية الفلسطينية بصورة مباشرة ورمزية.

من الأعمال التي تركها عاشق فلسطين والعودة، خالد أبو خالد:

- فتحي مسرحية 1969.

- الرحيل باتجاه العودة 1970 /قصيدة طويلة.

- وسام على صدر الميليشيا - شعر 1971.

- تغريبة خالد أبو خالد، شعر 1972.

- الجدل في منتصف الليل، شعر 1973.

- وشاهراً سلاسل أجيء، شعر 1974.

- بيسان في الرماد، شعر 1978.

وغيرها من المؤلفات الشعرية، كان آخر عمل له في الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وتسجل له مساهمته الفاعلة في تأسيس اتحاد الكتاب العرب بسورية.

وداعاً قنديل فلسطين الذي سيبقى - أبداً - ينير طريق النضال والأدب والمقاومة...

وداعاً خالد أبو خالد وأنت تطوي الأرض وتكفكف الصوت الأعذب الذي ما

يزال يرتل:

تري هل يرجع الأحباب

وهل نحيا للقياكم

على زيتونة فبالدار مخضرة

ويعيد:

بكيت أمس عند قرنة المغيب

والبارحة يا عقاب

حين القمر غاب

شفت الثريا ميلت للمغيب

أنكرت مولدي.



غسان حورانية 

زيارة خاطفة

تمهّلتُ في السير قليلاً لحظة وصولي إلى الشارع المؤدي إلى مستودع الأدوية العائد لابن خالي مهتّد في منطقة الفيلات الشرقية، وشرعت أتأمّل عناوين اللوحات المثبتة على أبواب الأبنية، عسى أن تقع عيني على لوحة تحمل اسم المستودع المطلوب. وعلى الرغم من أنّ رقم هاتف مهتّد كان مدرجاً في جوالي، إلا أنني وددت أن تشكّل زيارتي إلى مكتبه مفاجأة له، وبينما أنا كذلك لفتت انتباهي شاحنة توقفتُ للتوّ أمام باب خارجي لبناء كبير، ثبتت على الجدار المحاذي له لوحة تحمل اسم مستودع للأدوية.

اقتربتُ من ذلك الباب وهبطتُ الدرجات المؤدية إلى القبو، فطالعتني وجه عامل سألني عن حاجتي. أخبرته أنني أريد زيارة الأستاذ مهتّد، فأشار إليّ نحو الجهة الأخرى للبناء، وأعلمني أن عليّ أن أعبر المدخل الرئيس إن كنت أنوي مقابلاته.

ما إن خطوت داخل المكتب من الجهة الأخرى حتى أشرق أمامي وجه باسم لفاتة تقطر رقة وعذوبة، فعلمتُ من خلال كلماتها الأولى أنها السكرتيرة، سألتني عن حاجتي، فأخبرتها بأنني أريد مقابلة الأستاذ مهتّد، فسألت إن كان لدي موعد مسبق معه، فافترت شفتاي عن ابتسامة مقتضبة، ورفعت حاجبيّ بانففي، دون إعلامها بالقرابة التي تربطني به.

لكن تلك الموظفة التي بدا عليها أنها متمرسّة بالصدود، سألتني عن اسمي حتى تستأذن لي بالدخول، وهنا لم أجد بداً من إجابتها.

أشارت إليّ بالجلوس ريثما تفعل ذلك، لكنني تجاهلت طلبها، وشرعت أتأمل اللوحات الطبية التي كانت تملأ جدران تلك الغرفة.

خرجت الموظفة من المكتب، وأعلمتني أن الأستاذ مهتد لديه اجتماع مع أحد المتعاملين، فإن كنت مصراً على مقابلته، فعلياً أن أنتظر انتهاء تلك المقابلة، جلستُ على أقرب أريكة، فتنفست بعمق، وطلبت بعد وقت قصير من تلك الجميلة كأس ماء بارد، شارحاً لها ما يفعله الحر الشديد في الخارج بمن يضطر إلى قضاء أعماله مشياً على الأقدام. فأحضرت لي الماء غير آبهة بكل ما ذكرته عن الطقس وأحواله.

مضى على انتظاري أكثر من ربع ساعة، عادت خلالها ذاكرتي إلى الوراثة سنين خلت، فتذكرت الفرحة الغامرة التي شملت كل أفراد العائلة عندما اشترى والد مهتد، خالي الدكتور محمد عدنان معنوق مزرعة في "حيتية التركمان" حيث احتضنت تلك المزرعة بين جوانحها كل أفراد الأسرة، ملبين الدعوات المتكررة من خالي، الذي كان يستقبل مع زوجته وأبنائه ضيوفه بوجوه تطفح بالبشر والخير والمودة، مما جعلنا نشعر جميعاً أننا أصحاب تلك المزرعة، وكأني ألمح الآن أمامي في ربوعها الغناء أشجار المشمش البلدي، والجانرك، والخوخ، والعنب، والخرما، وشجرة التوت الشامسي التي كانت تتوسط المرح الأخضر، والتي كانت تذهلنا ببركة ثمارها الياض، وغزارة إنتاجها، وحلاوة عصيرها، وقد بنيت على بعد أمتار عدة من تلك الشجرة سفينة حجرية توسطت المرح الأخضر، وتربعت وسط بركة ماء صغيرة. فكانت موثلاً للجميع لالتقاط الصور التذكارية.

صحوّت من شرودي على صوت إغلاق باب غرفة ابن خالي، فهيتأت نفسي للنهوض، لكنني فوجئت بالموظفة وهي تضمّ بنان أصابعها طالبة مني التريث حتى يُنهي المدير حديثاً هاتفياً، فاستويت في مكاني من جديد، لكنني بدأت أتساءل فيما بيني وبين نفسي عن سبب تلك في مقابلي، غير أنني سرعان ما التمسّت له العذر، فعسى أن يكون منشغلاً بمسألة لا تحتمل التأخير.

أسندت رأسي إلى الجدار، وأطلقت العنان لخيالي من جديد للغوص في كل ركن من أركان مزرعة خالي الفتانة التي ما زالت معالمها تتألق في ذاكرتنا.

كان فيها ملعب لكرة القدم، وآخر لكرة السلة، وطاولة "البنغ بونغ" التي كنا نقضي باللعب فيها ساعات طويلة، ولم تغب عن خيالي في تلك اللحظات

السهرات العامة التي كنا نتمتع بها بعد قضاء يوم حافل بالمرح واللعب والشواء، لتتحلّق جميعاً في الليل حول منقل الفحم الذي كان والدي رحمه الله يتقن إيقاده، منجذبين إلى جمراته المتألّثة ندفع عن أنفسنا غائلة البرد في أيام الشتاء.

انتبهت مجدّداً على صوت الموظفة، تستفسر بيحّة خجولة عن خصوصية الموضوع الذي أتيت من أجله، وهنا اجتاحتني دهشة تحوّلت بعد لحظات إلى ضحكة مرتفعة، نهضت بعدها وخطوت عدة خطوات نحو مكتبه ساخراً من سؤالها الذي لم أستطع هذه المرة أن أخذه على محمل الجد.

لم أكد أضع يدي على مزلاج باب غرفة مكتبه حتى فقد وجه تلك الجميلة في لحظة ما كان يكتسيه من سمات الرقة والعدوية، وهرعت في مثل لمح البصر، لتدفعني إلى الخلف، وتغلق مكتب المدير، وتتسمر عند الباب، معتبرة محاولة دخولي المكتب من غير إذنّها تطاولاً على هيبتها، وتصرفاً مخالفاً للتعليمات التي بدا أنها معتادة على تنفيذها بدقة. ثم أمرتني بنبرة حاسمة بالجلوس مكاني، أو الانصراف من المكتب.

فجأة رأيت نفسي وجهاً لوجه أمام رجل عملاق ظهر من غرفة جانبية، يرتدي ملابس ضيقة برزت من خلالها عضلاته المفتولة، راح يرمقني بنظرات يتطاير منها الشرر.

ابتلعت ريقِي، وسألت تلك الفتاة إن كانت جادة في كلامها، فعاودت سؤالي مرة أخرى عن فحوى الموضوع الذي أتيت لأجله، وهنا الممت أنفاسي، وتمتمت أمامها بكلمات متسائلاً، بل مشككاً بما أسمع، فكيف لابن خالي الذي نشأت معه، وقضيتُ برفقته أجمل سنوات طفولتنا وشبابنا أن يسأل مثل هذا السؤال؟

اجتاحتني فجأة رغبة بمغادرة المكان بسرعة لأنجو من ذلك الموقف، ولكنني تماسكت في اللحظات الأخيرة. دافع غريب جعلني أفعل ذلك. ربما رغبتني بمعرفة الأسباب التي جعلت مهنداً يتصرف بهذه الطريقة دون وجود أي مسوّغ لذلك.

رنّ جرس مكتبه فرمقتني الموظفة بنظرة غريبة قبل أن تدخل مكتبه، وتوصد الباب خلفها، وهنا جلستُ على طرف الأريكة، ثم رحت أتساءل بيني وبين نفسي وأنا أعيد شريط الأيام الأخيرة ببطء مفنّداً علاقتي بخالي وعائلته، متجاهلاً

نظرات ذلك العملاق الذي كانت عيناه تحدّقان بي بنظرات مبهمة فتثيران الرهبة والهلح في نفسي.

ترى هل قام أحد ما بوشاية ، أو نميمة للتفريق بيننا؟ طافت ذاكرتي في غياهب الأيام. نعم. لم تعد علاقتنا معهم كما كانت في سابق عهدها، ولكنني كنت أعلم أن لذلك أسباباً خارجة عن إرادتنا جميعاً، فالأزمات الأخيرة المتعاقبة فعلت فعلها في تفريق الناس عن بعضهم، ولكن ما دخل تلك الأزمات بفتور علاقة ابن خالي معي.

تذكرت حادثة جرت خلال لقائي الأخير في بيت خالي عندما أطلت الضحك متفاعلاً مع حادثة طريفة جرت مع أسرته أثناء السفر، لاشك أنهم عدّوا ذلك التماذي في الضحك استهتاراً بمشاعرهم، وانتقاصاً من قدرهم أمام الضيوف الذين كانوا يملؤون الصالون، فركت جبيني بأصابعي، ورحت أوجه لنفسي اللوم على تلك التصرفات غير المحسوبة التي تصدر مني في كثير من المواقف، ثم حاد تفكيري إلى بعض التصرفات المشابهة التي قد تكون سبباً في نفورهم مني، قفز إلى ذهني في هذه اللحظة موقف عدده أكثر الذكريات مدعاة للشك في ظني، وذلك عندما اتصل بي ابن خالي مهندس بعد منتصف الليل، وقبل أن أقوم بالرد نقد شحن بطارية جهازي الخلوي بالكامل، فقطع الاتصال من تلقاء نفسه، ولسوء الحظ كان التيار الكهربائي منقطعاً في ذلك الوقت، يا إلهي تذكرت الآن أنني نسيت عند عودة الكهرباء في الصباح أن اتصل به، وأشرح له ما جرى، لاشك أنه اعتقد أنني قد تعمّدت فصله، ثم أغلقت جوالي هروباً من التواصل معه، وتقديراً لأي احتمال لطلب المساعدة في ذلك الوقت المتأخر من الليل، دفنت رأسي بباطن يدي، وأنا أتصور حجم الخيبة التي أصابته بعد ذلك، يا سبحان الله. لم تكن تلك الحادثة ولا غيرها لتخطر لي على بال في أيام الرخاء، كنت بحاجة إلى محنة كالتّي أنا بها الآن لتطفو وتظهر على السطح.. فجأة داهمني شعور بالانقباض، تذكرت أيضاً في ذلك الوقت أنني قمت منذ مدة ليست ببعيدة باستدانة مبلغ من المال من ابن خالي، ولم آت بعد مرور ذلك الوقت على ذكره، أو مجرد الاعتذار عن التأخر في إعادته، ترى هل من الممكن أن يكون ذلك السبب وراء إحجامه عن لقائي؟ ربما ظن أن قدومي اليوم لحاجة مادية، ففضّل أن يتهرب مني.

استدرت إلى الجهة الأخرى، ثم أطلت النظر إلى سقف الغرفة في محاولة لاستجماع أفكارى، وسرعان ما طردت من ذهني كل تلك الأفكار، فمن يعرف خالي وأسرته تمام المعرفة يدرك أنهم ليسوا من أولئك الذين يتهرّيون، أو يتأنفون عن المساعدة، خاصة إذا كان الطرف الآخر من الأقارب. إذاً ماذا دهاه؟

نهضت من مكاني فجأة عازماً على المواجهة مهما كلفني الثمن، وقد أدركت وعلى الرغم من كل ما خطر لي، بأنه لا يوجد أي مسوِّع لما يحصل الآن، إلا إذا كان هناك سبب موجب لا أعلمه، طرقت باب غرفة مكتبه عدة طرقات متجاهلاً نظرات الشاب ذي العضلات المفتولة، فخرجت السكرتيرة وأوصدت خلفها الباب، وبادرتني بنبرة حاسمة: الأستاذ مهتد ليس لديه الاستعداد الآن لمقابلة أحد.

أجبتها بصوت مشبع بخيبة الأمل: هل أنت متأكدة أنك أخبرت الأستاذ مهتد "ابن خالي" بوجودي هنا فرفض لقائي؟

سألت بنبرة لا تخلو من الدهشة: هل تقصد أن الأستاذ "مهتد الجابي" هو ابن خالك؟

زادت دهشتي وسألت على الفور: مهتد الجابي؟

أجابت: نعم، هذا مستودع الدكتور مهتد الجابي.

تنفّست الصعداء، وقلت: أنا أسأل عن مستودع الأستاذ مهتد معتوق.

حرّكت رأسها يميناً وشمالاً، وزفرت بعمق، قبل أن تخبرني أن المستودع الذي أنشده هو في الشارع الخلفي.

بدأ الرجل العملاق يتململ في وقفته.. بينما كنت أسرع في خطواتي متجاوزاً الدرجات المؤدية إلى الخارج.

من وراء الستارة

مدّة التلمذة لا تنتهي أبداً.

فيرا بانوفا - كاتبة سوفيتية.

أحمد ناصر 

- 1 -

- أهنا موقف قرية (ح . ٩) - سألني شاب في بداية العقد الثالث من عمره.
- كانت الحركة في الكراج قد سكنت حتى درجة الهمود: بعد مضي ساعتين على دوام الموظفين.
- نعم. لكن آخر رحلة لسيارة تلك القرية تنطلق كل يوم في الرابعة والنصف من بعد الظهر. أي منذ نصف ساعة مضت.
- ما العمل، سأستأجر "تكسي"!
- السائقون ها هنا يبتزون من انقطعت بهم السبل!
- ماذا أفعل؟ فأنا مضطرب...
- كانت هيئته توحى أنه غريب، فسألته مبتسماً كي أخفف من فجاجة سؤالي لشخص أراه أول مرة:
- من تقصد في تلك القرية؟
- أقصد الشيخ محمد الصالح ...
- أ أنت صديق له؟
- لا، بل أقصده لشأن خاص!
- "يقصده لبيصر له!" - فكّرت وأنا أرنو إليه ذاهلاً. كان شاباً أنيقاً، بهي الطلعة، مظهره لا يوحي بالتقفر والجمود. لعله معلّم أو موظف! - فكّرت ثم خاطبته من دون ترو:

- يا رجل أنت شابٌ فتى، ونبیه ... كيف تؤمن بالخزعبلات؟
لم يردّ بالكلمات، بل شزرنی بنظرةٍ بليغة، دفعتنی إلى الانكفاء. الحمد لله
جاءت سليمة! تبأ لي، فأنا دائماً أقع في المطبّ نفسه، ألبس جبّة الوعظ وهي لا
تليق بي! - قلت لنفسی ساخراً ومؤنباً.

رسمتُ من جديد ابتسامة تودّد، وقلتُ له:

- طريقي على طريقك، أسمح لي بمرافقتك مسافة قصيرة. سأدفع ربع
الأجرة؟...

هزّ رأسه أمانة الموافقة، من دون كلام، كانت ضلال تقريعي، ما تزال
تحجب الرؤية أمامه.

جلس بجانب السائق، وجلسْتُ في الخلف. لمستُ أسدافَ غضبه، فلذتُ، مثله،
بالصمت. رحت أكرّر لنفسی "لسانك إن صنته صانك!" ذلك القول المأثور أضحى
عصاً أقرّع بها نفسي منذ أن تجاوزت السبعين من عمري، لكن يبدو من دون
جدوى...

كان بودي أن أقول له إن "الشيخ" صديقي، ويبادلني الحب والاحترام. لكنني
خشيت من أن يرسمني جيداً أمام الشيخ، فيتعرّف عليّ، ويظن أنني أطلعنه في
الظهر...

دفعني الصمتُ لأن أجترّ زيارتي الأخيرة إلى الشيخ غير البعيدة ...

- 2 -

حدّق إليّ بعينيه النفاذتين ثم قال بتعال:

- ما هذا يا أستاذ؟ ماذا أفهم من زيارتك؟ أنتجسس عليّ، أم تسخر من
جبّتي؟

ابتسمت بودي، ورففتُ بأهدابي ارتباكاً:

- أهذا ما قرأت في وجهي يا "بو علي"؟

ظل واقفاً مقابل الأريكة التي أجلس عليها، منتصباً بقامته المديدة ومنكبيه
العريضين المتينين، غارزاً عينيه البراقنتين في عيني.
أجفّلتني وجهه القاسي، فأردفت قائلاً:

- يا سيدنا، أنت تعلم جيداً كم أنا أقدرك! بل وأستطيع أن أجزم بأنك تقرأ أفكارى ودخيلة نفسى ... فعلام تؤنبنى بالله عليك؟!

لانت ملامح وجهه، وازدادت عيناه اتقاداً ثم قال مبتسماً:

- أم جئت تتعلم الكار؟

- فثُك يا سيدي يحتاج إلى موهبة، نادراً ما يوجد الزمان بها، أتوق إلى التعرف عن كثب على تلك الموهبة، وأحسب بصدق أنها فرصة ثمينة جداً، أرجو أن تمنن عليّ بمعاينتها!

انشرحت أساريره وتألقت عيناه غبطة:

- للحقيقة، أنا أستلطفك. وجهك مريح ينضح طيبة، لكن بالمقابل علمتني تجربتي، ألا أبني على النظرة الأولى، وأن أقفّر ملياً وبحذر.

- لكنك، يا شيخى لا ترانى أول مرة!

هز رأسه الأشيب، واهتز معه طربوشه الجميل:

- صحيح أننى التقيت بك مراراً في بيتي وفي أماكن متعددة، لكنها المرة الأولى التي تقصّديني فيها بدافع الفضول. وسواء جئت إليّ ناقداً أم مريداً - وابتسم كأنه يسخر من الحالين - أؤكد أننى لا أستخدم، مطلقاً، معرفتي الدينية والحياتية في الشعوذة، كما يظن، أو كما يحلو إلى البعض أن يسميها. أنا أتعبّد ربي وأحرص على إرضائه، ولا أوظف معارفى في الإساءة ...

- يا شيخى الجليل، هذا ما أعرفه جيداً، بل أعلم أنك حاجة اجتماعية ماسة.

حين تذكّرت تلك الجملة، حدّقت في الشاب الجالس أمامي - كان يبدو رزيناً في أفضل حالاته... "من يدري، قد يخفي مظهره هذا غيوماً من فوضى جهالة مهيمنة، قد تحتاج فعلاً إلى حركة ماهرة من يد الشيخ، لتجلي آثارها، وتُهيّ لها مخرجاً...". ثم عدت من جديد إلى شريط الذاكرة.

- أنا أستخدم عيني جيداً، إنهما أداتي الأولى - قال الشيخ وهو يتأمل وجهي - أرى من خلاهما ما تخفي السريرة، وأجد الدواء المناسب في أغلب الحالات، وأحياناً لا أحتاج سوى إلى معرفة بسيطة يفتقر إليها الزائرون. مثلاً، يأتي إليّ زوجان لم ينجبا الأولاد بعد، فأوظف معلومات أولية في دوائهما: الدورة الشهرية، حسن التغذية، مراعاة الشريك، ولكي أعطي لهذا الدواء مفعولاً غيبياً، أقرنه

ببعض الظواهر الطبيعية حسب الظرف، فمثلاً، أربط المجامعة مع الهلة القمرية إذا كانت تتوافق مع الدورة الشهرية ...

- أرجوك يا شيخني - رفعت يدي كالتلميذ مقاطعاً - قصّ عليّ أفضل ما أبدعت!

- حسن سأقص عليك قصة، أرجو ألا تشيعها بين الناس، حفاظاً على سر المهنة ...

أدخلت الخادمة القهوة، فتناولت فنجانني وتهيأت للاستماع...

- جاءني، ذات يوم، رجل عجوز وزوجته طالبين نجلتي، فقد سُرِق ما معهما من مجوهرات ونقود. فهمت من خلال مداولاتي معهما أن العجوزين بخيلان وأولادهما غير راضين عن بخلهما. أيقنت أن الجاني هو أحد أبنائهما أو أحفادهما، فطلبت منهما إحضار أولادهما وكناتهما وأحفادهما ممن تجاوزوا العاشرة.

قررت أن أنفذ طريقة شبه مضمونة. قسمت ثمرة جوز إلى نصفي كرة متساويين، فرغّ شطريها من دون أن أحدث أي عطب في المحيط الخارجي، وعند حضور عائلتهم في اليوم التالي، وضعت ضمنها جعلاً كبيراً وأغلقتها بـ "الغري" بشكل فنيّ ونظيف حيث لا يشك أحدٌ بسلامة تلك الجوزة. بدأت حديثي معهم بجدوى التوبة عند الله وبأن السرقة رذيلة مهما كانت مُسوِّغاتها، وأنني أحببت عائلتهم بعد أن تعرفت على أفرادها، وأحرص على سمعتها، وبأن الله تعالى أكسبني القدرة على فضح السارقين. وفي أثناء حديثي، أخرجت الجوزة من جيب جبّتي ووضعتها على الأرض وقريت نحوها قداحتي المشتعلة، وأنا أهمس بصوت مهيب: "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم، باسم خالقك أيتها الجوزة تحركي نحو السارق الجاني!..." بدأ الجعل المكتوي بحرارة الجوزة والقداحة؛ يتحرك بنزق وبسرعة مما حرك الجوزة سنتيمترات عديدة.

لاحظت هلعاً في عيني أحد الأبناء فرفعت الجوزة قائلاً:

- لو تركت هذه الجوزة، لذهبت باتجاه السارق بإذنه تعالى، لكن بما أنني أحببت عائلتكم، وأتمنى أن أظل صديقاً لكل فرد منكم، ولأنني مقتنع بتوبة السارق الطاهر .. قررت أن أخبئ هذه الجوزة. تعال إليّ، يا "أبو محمود" بعد أسبوعين، لتأخذ ما فقدت. سيعيدها السارق خلال أيام، وعهداً مني ألا أفصح اسمه .. وفعلاً أعاد السارق ما سرق وكفانا شراً!

ضحك، فضحكت من أعماقي ...

قرعت الخادمة الباب، وقالت بأدب:

- سيدي! لقد جاءكم زوار.

لمعت عينا الشيخ، وقال:

- حسن، قدمي القهوة إليهم! - ثم وجه كلامه إليّ - تعال وانظر. أترى هذا الشق البسيط في الستارة؟ من خلاله أحسّ في وجوه زبائني، بحيث أراهم ولا يرونني. في أثناء احتسائهم للقهوة أرصد حركاتهم، وأتأمل وجوههم بعين بصيرة. أنفذ إلى أعماقهم وأحلل أحاديثهم ... هل أشبعت فضولك؟! - ومد يده مودعاً ليتفرغ إلى شأنه الجديد ..

غادرت بيته وأنا لا أعلم حتى الآن: هل ابتدع تلك الطريقة بنفسه، أم استقاها من سواه!

كنتُ ما أزال أحياء مع طيف الشيخ، حين وصلت السيارة إلى قريتي.

حين مددت يدي إلى جيبِي، التفت الشاب إليّ وقال بأنفة:

- واصل يا أستاذ، مع السلامة!

- شكراً لك يا أخي! أرجوك سامحني! - وربتُ على كتفه.

اكتفى بهزّة من رأسه ...



طبيب قرية الباشا

د. جرجس حوراني

عرف العمّ ديوب صاحب بقالية المنى، أن القادم إليه غريب عن القرية، من نظراته المرتبكة، فامتلاً صدره بالفرح. وحدث نفسه "الغريب ظرفاء، لا يفصلون في السعر، يمكنني أن أبيعهم ما أشاء من البضاعة.. لم أخطئ إذ سمعت كلمة زوجتي باختيار موقع البقالية في مدخل القرية فهذا المكان المناسب لاصطياد الغريب الذين لا يبالون بما يدفعون". وانطلق صوت ديوب مرحباً بالغريب الذي ركن سيارته واتجه نحو البقالية: "يا أهلاً.. يا أهلاً، بالباشا.. نورت قرية الباشا". ردّ الغريب التحية بهزة رأس متمهلة. وقال ديوب وهو يقدم كرسيّاً للضيف: "شرفت المحل، يا أستاذ". وفتح قنينة ببسي، وقدمها للضيف، وفتح الثانية، وهرع يقدمها للمرأة التي بقيت في السيارة تنتظر. وقال ديوب: "ببسي لبنانية، من النوع الفاخر، صحيح أن سعرها ضعف سعر الوطنية ولكن لها مذاق طيب، أصلاً لماذا يجمع الإنسان المال؟ أليس لكي يستمتع بمذاقات طيبة في هذه الحياة.. لي رفيق باع أرضه، لكي يقدمها مهراً لصبية جميلة، وقال لي: ما فائدة الأرض، لماذا ورثني إياها أبي، أليس لكي أحصل بها على فتاة جميلة تطلّب حياتي.. إنسان فهم هه، هه.. ما رأيك بمذاقها أستاذ.. عفواً لم تشرفني باسمك؟" وقال الغريب: "نعيم.. اسمي نعيم". ومدّ ديوب يده مصافحاً الرجل وكأنه يعرفه منذ سنوات عديدة: "أهلاً أخي نعيم. وقدم له قطعة بسكويت، وحمل الثانية ليقدمها للمرأة. وشكر نعيم صاحب البقالية: "أشكرك على حسن الضيافة". زمّ ديوب فمه: "ضيافة، ضيافة! آه، صحة وعافية يا أهلاً بضيفنا العزيز نعيم، أبو". ورد نعيم: "لم يرزقني الله بعد، كنا قد..

لكن يبدو أن الله لم يأذن بعد.. الحمد لله على كل شيء، إنه رحيم ولا ينسى عباده". وقال ديوب مبدئياً تعاطفاً نحو الرجل الذي بان على وجهه الحزن: "يأتي، الولد يأتي، الله لا يقطع أحداً.. رزقني الله ثلاثاً، والآن أعيش مع زوجتي وكأننا بلا أولاد، كل منهم حلق بعيداً دون أن.. على كل حال لهم دنياهم، ولم يرزقنا الله بهم كي نأسرهم معنا. هل هي المرة الأولى التي تزور فيها قرية الباشا أخي نعيم؟" وقال نعيم الذي راح ينظر نحو زوجته التي تبدي ضجرها في السيارة: "الحقيقة لم أتشرف بها من قبل. لكن الحاجة تدفع الإنسان أن يجوب الهند والسند كما يقولون". ورفع ديوب حاجبيه عالياً يتأمل القرية: "وما هي الحاجة التي دعتك لزيارتنا؟" وضع نعيم قنينة العصير جانباً: "شكراً على العصير، فعلاً طيب المذاق، سلمت يداك.. قالوا لنا يوجد في هذه القرية طبيب شاطر". وقاطعه ديوب: "طبيب شاطر في هذه القرية؟". وحدث نفسه: أكيد شاطر بلعب الورق، اللعين لم يتركني أربح ولا مرة وقال نعيم: "لم نترك طبيباً يعتب علينا في المدينة، طرقتنا باب كل الأطباء لم نوفر أحداً، لم نعد نفكر بالاختصاص.. دعك مني، أنا رجل مؤمن بالعلم والاختصاص، لكن النساء، لهم نظريات مختلفة، إنهم يؤمنون.. لا أعرف بما يؤمنون.. لكن في الحقيقة، كان الأمر ممتعاً.. لو ترى ماذا حدث عندي في البقالية. عندي بقالية مثلك أيضاً، لكنني أبيع فيها الخضار، عندما قالت لي زوجتي أن التحليل إيجابي، ارتبكت ماذا أفعل. جمدت في مكاني فقط، فصرخت: ماذا تنتظر؟ وقلت لها: ماذا أنتظر؟ قالت لي: اذهب وأحضر أكبر صينية كنافة في العالم. وركضت كرجل آلي، واشترت ما طلبت زوجتي وعدت، قالت لي: ضعه هناك في مدخل البقالية، وضعته. ثم صرخت: ماذا تنتظر؟ قلت لها: ماذا أنتظر؟ قالت لي اذهب بسرعة واحضر مثله. وركضت مرة ثانية كرجل آلي أطيع الأمر. هل تعرف، عندما كان الزبائن يأكلون ويباركون لنا، كان صدري ينتفخ بقلبي الذي يكبر ويكبر. الحقيقة شيء جميل أن يكون للمرء ولد.. شيء جميل. وخاصة إذا جاء بعد عذاب كبير. لقد تعذبنا كثيراً، كثيراً. الولد يذل يا رجل. لم يبق طبيب مختص بأمراض النساء إلا وزرناه. والكل مصمم أن لا أمل. المشكلة بالرجل الواقف أمامك. لم يرزقني الله قوة الانجاب. ماذا نفعل؟ حكمة الله لا نستطيع أن نناقشها. لكن هل ارتاح رأسي، كل من يراني ينق: طفل أنبوب. طفل أنبوب. كنت عنيداً، أرفض أن أزرع برحم زوجتي نطافاً غريبة. وذات يوم دخل أخي يحمل بندقية، وجهها نحوي وقال لي: هيا. قلت له: هيا، إلى أين؟ ولم ينتظر،

شدني كمعتقل، دفشني في سيارته. هيا، هيا. وقادني أنا وزوجتي إلى العاصمة. إياك أن تتنفس، سوف أنهي كل مخزن البندقية في رأسك وأرتاح من هذا الرأس العفن. ولم أجد نفسي إلا في مركز لطفل الأنبوب. وأجرينا العملية. لكنها فشلت. وهكذا بدأت سلسلة العمليات. وكان في كل مرة، يدخل حاملاً البندقية ويعيد المسلسل نفسه: كنت أقول له: إننا نهدر المال فقط، لو أراد أن يرزقني ولداً، كان رزقني منذ البداية. لكنه كان قد وضع قطعاً في أذنيه، فقط يسدد البندقية نحو رأسي. لكن في المرة الأخيرة. دخلت زوجتي، مثل عروس، لم أرها يوماً جميلة مثلما رأيتها هذه المرة، وقالت لي: التحليل إيجابي. وراحت ترتجف مثل ورقة، وتصيح: إيجابي يا نعيم، إيجابي، وبدأت تبكي. هل تصدق، اشتريت كل حلويات جاري وأكلها الزبائن، وكل من كان يمر بالشارع، وكنت فرحاً على ما يبدو. لكن ماذا نفعل؟ يا أخي إذا كان الله لا يريد، فإنه لا يريد. لا أحد ولا حتى كل عقول العلماء يمكنها أن تفرض شيئاً لا يريده الله. قالت لزوجتي زبونة وهي تتقي البندورة: ماذا في بطنك يا خلود؟ صبي أم بنت؟ زمت زوجتي فيها لا تعرف، ولا يهمها أن تعرف.. المهم عندها أن يحمل هذا البطن طفلاً، ترضعه، وتغني له، وتلبسه ثياب المدرسة، وتحضر له دروسه، ليس أكثر. لكنها ذهبت في اليوم التالي تقصد مصور الأشعة، تريد أن تعرف جنس الجنين. قال لها بكل بساطة: لا أرى جنيناً. اللعين، الفاشل، الكاذب. هكذا جاءت تولول، وتقول لي: إذا كان لا يعرف لماذا أعطوه الشهادة، هل أرواح الناس لعبة بين يديه. وبدأ مسلسل الأطباء، تنتقل من طبيب إلى آخر، تصور وتسمع الكلام نفسه. وماذا نفعل. أنا أو من بالعلم يا أخي. صحيح أنني بائع خضار لكنني أو من بالعلم، لكن تلك المرأة التي تجلس الآن في السيارة لا أعرف بماذا تؤمن. تقول لي: وهذه الشريطة أليست علماً أيضاً. شريطة حملتها بيدي، ورأيت اللون الأحمر يسطع بها بعيني، هل أكذبها وأصدق عيون آخرين، يلبسون النظارات؟ قال ديوب: "معها حق. الشريطة علم والإيكو علم". وضحك نعيم: "ماذا تقول يا رجل، هل هو إيكو واحد، أنه ألف إيكو مقابل شريطة واحدة. على كل حال قالوا لنا في هذه القرية طبيب شاطر، هل تدلني عليه. لقد ذابت المرأة مثل شمعة. انظر إليها، كانت مثل خيارة ممتلئة تفوح منها رائحة ذكية، والآن ضمرت كعود الفاصولياء". وقال ديوب: "هل قالوا لك في قرية أم الباشا يوجد طبيب شاطر؟". قال نعيم: "نعم". وأبعد ديوب رأسه عن ضيفه وحدث

نفسه: توفيق طيب شاطر، هه، هه، شاطر بماذا يا ترى، كيف سأدلم عليه الآن؟ أين سأجده أصلاً؟ وسرح البائع قليلاً يضرب بإصبعه خده، ثم حسم أمره أخيراً وهو يقدم علبة راحة للضيف: "تفضل. نعم طيب مميز. توفيق. نال الجائزة الأولى في رومانيا. تفوق على كل الرومان. دكانه، أقصد عيادته في الشارع المتعامد مع الساحة تماماً قرب المدرسة". وحمل الرجل علبة الراحة، واتجه نحو زوجته وهو يقول لها بصوت مرتفع: "يقول إنه نال الجائزة الأولى في رومانيا. تفوق على كل الرومان. وانطلق نعيم نحو زوجته يقول لها بصوت مسموع: يقول أنه نال الجائزة الأولى في رومانيا. وبرقت عينا الزوجة. وانطلقت السيارة. وقف ديوب يلاحق غبار السيارة ويهز رأسه: نضطر أحياناً أن نكذب، ماذا نفعل وهاهم يفرحون حتى لو كنت تكذب عليهم!



مع الأديب الناقد د. حاتم الصكر

✍️ نجاح إبراهيم

أديبة سورية

من يحترف الكتابة سيعرف على الفور الناقد الكبير الدكتور
حاتم الصكر. الذي يشغل الساحة الأدبية العربية بمقالاته وكتبه
النقدية الكثيرة،

حتى صارت كتبه العديدة مرجعاً لكل مهتم في المشهد
النقدي الأدبي.

هو الذي مدّ أصابعه في موقد الشعر، وأشعل آراءه فيه،
فكان له الصوت المدوي في قراءة القصيدة الحديثة.
وكان لنا هذا الحوار معه.



صار حقل كتابتي الأول. ولربما كان
لأنهاري بالشعر نفسه: بنيته وخیالاته
وتشكلاته المختلفة، ما دفعني لتأمل
ذلك والبحث عن سرِّ ما فيه، وكان
النداء النقدي أكثر الإجابات ملاءمة لما
أريد.

ولم أكن غريباً عن أغلب كتاب
جيلي، حيث أوصلتهم كتابة
الشعر مبكراً إلى قراءته والانشغال به
عنه.

■ من

أين أتيت إلى النقد؟ وهل أغلقت الباب خلفك؟

■ أتيتُ إلى الكتابة النقدية
بمركب الشعر السكران كما يصفُ
رامبو. لكنني صحتُ من خيالاته على
شواطئه متلمساً فضاء آخر، جذبني
هواؤه كما تفعل السيرينيات في الرحلة
الأوديسية حين يجذب البجارة والركاب
بغنائهن إلى جزيرتهن. لم أبتعد عن مياه
الشعر، وظلّ يغمر روحي بلغته ورؤاه، بن

■ ما الذي دفعك إلى النقد؟

■ ■ ■ إحساس داخلي أو فضول معرفي للوقوف على جوهر الشعر من خلال كتابته ودوافعها وتشكلات الملفوظ الشعري. هي متعة الكلام على الكلام التي رآها التوحيدي أكثر صعوبة من الكلام ذاته؛ لأنها تريد التخلص من أسرته وتبني كيانه على مفارقة خطابه. أسئلة محيرة تجعلني أفكر في هذا الاستثنائي الذي يوقع الشاعر في كمانه، فيرى الأشياء التي يراها الآخرون بعينين من كلمات وأخيلة وصور ولغة وإيقاع. ولا شك أن ثمة محرّكات ومشغلات معرفية مصاحبة لذلك: قراءة الكتب النقدية ومتابعة الزوايا والأبواب المتعلقة بمراجعة الشعر، وفي مقدمتها زاوية حرصت على قراءتها شهرياً، هي (قرأت العدد الماضي) الذي فتحته بتقليد حضاري جميل مجلة (الأدب) اللبنانية منذ صدورها وزاد الفضول النقدي حماسة ما درسنا في مواد النقد الأدبي وتحليل النصوص الشعرية في الجامعة.

■ كتابك 'الثمرة المحرمة' تلقي فيه

النضوء على بعض التجارب الحداثية، وعلى قصيدة النثر وما يحيط بها من إشكالات وطروحات، ماهي هذه الإشكالات؟

■ ■ ■ في (الثمرة المحرمة) موقفٌ يفصح عنه العنوان. أحسبُ أن شجرة الشعر تحمل لغرابتها ثماراً متنوعة:

شجرة سحرية فيها الكثير من اسم الشعر ودلالاته. ثمر بلا جفاف، وتتوغل على نفسها بنفسها في تربة ثرية العناصر. من بين ثمارها كان قدر قصيدة النثر أن تكون الثمرة المحرمة. هذه الإحالة إلى أمثلة هبوط آدم وطرده من الفردوس لتذوقه الثمرة، تساعد في بيان الموقف من قصيدة النثر، فهي ملعونة لا يجب الاقتراب منها فضلاً عن تذوقها.

وهذه أولى إشكالات قصيدة النثر. مشكلة التلقي والاستقبال على مستوى القراءة. لم يغيّر القراء بمختلف مستوياتهم موقعهم من الشعر وقراءة القصيدة. استمرت الاشتراطات ذاتها نظراً لصلابة الجسم الشعري العربي وتراكم نصوصه عبر تاريخه. وأي زحزحة شكلية أو جذرية تلقى صدىً عنيفاً يصل أحياناً كثيرة إلى التخوين وسوق الاتهامات غير المقنعة لأن أغلبها لا يبحث في ماهية الجديد كالعادة.

وقد أحرّ ذلك الرافض الصارم وتيرة كتابة قصيدة النثر، وهو ما لم تشهده عند ظهورها في الآداب الأخرى. الجسم الشعري في العربية متين، ومتمترس خلف ما ترك من منجز لا يراد لنا مفارقة نموذجه الذي لا تختلف حول قيمته وجمالياته، لكنه منتج في ظرف وشروط وثقافة تغيرت في أوجه كثيرة، وهو ما لم يرض به الرافضون. وساهموا في إقصائها

النثر، وغياب الفحص المنهجي والفني
لآلياتها وتنوعاتها الممكنة أسلوبياً.

■ مم تعاني قصيدة النثر؟ ما بثقلها؟ وما هو مستقبلها؟

■ يبدو السؤال بصيغته هذه
علاجياً، بمعنى أنه يفترض مرضاً تعاني
منه قصيدة النثر، وعلاجاً بمواجهته،
والأمر عندي أن ثمة أزمة في الكتابة
عامة. أسئلة كثيرة تلح على الكتابة
العربية: ما يضحّ زمننا من حداثات
متنوعة في الحياة والفن، التبدلات
الأسلوبية في الفنون المجاورة للشعر،
تغير وسائل الكتابة الشعرية وظهور
التواصل الرقمي والشبكي... وكذلك ما
تقترحه المنهجيات الحديثة في قراءة
الشعر. تلك بعض أسباب تشكل أزمت
الكتابة، وهي بالمناسبة صحية، لأنها
تدفع للبحث عن إجابات وطرق جديدة.

لكن بعض خيوط أزمة قصيدة
النثر يمكن معيّناتها لنلتقط أبرزها،
وهي عندي مشكلة التلقي حيث لم يغير
القراء مواقع وكيفيات تلقيهم لها. وظلوا
يبحثون فيها عما عهدوه في قراءاتهم
وتربيتهم الشعرية من نماذج تقليدية،
وكذلك من فهم مغلوطة لشعريتها،
فيتصور بعض الكتاب أوهاماً كما
سمّاها أدونيس، ومن أشدها خطراً
توهم نثريتها بمعنى ضدية الشعر
والانتساب للنثر بنوعه المعروف.

من الدرس الجامعي والنقدي والنشر
أحياناً.

ولا يمكن في عجلة كهذه أن
نتجاهل، أو نفضل ما كانت تعانيه
قصيدة النثر ذاتها، من ضعف كثير من
نماذجها المنشورة وتوهم أنها في موقع
ضدي مع الشعر كما يوحي اسمها غير
الدقيق.. وأن سهولة كتابتها ممكنة
لأنها نثر! ويضاف لذلك ضعف التنظير
لها والدفاع عنها، وهو ما لم يتعدّ الردود
المتحمسة، والترجمات المبتسرة
لكلاسيكيات النقد الذي تدولها.
وأطروحة سوزان برنار خاصة، حيث تمّ
تداول ملخصها كما فهمها رواد كتابة
قصيدة النثر، وتمسكوا بتوصالاتها
كدستور جمالي.

■ ما زالت قصيدة النثر متهمّة وغير شرعية في نظر الكثيرين، ما رأيك بهذا وأنت الناقد صاحب خبرة وعلى تماس بحركة الشعر العربي الحديث وتياراته الفنية الجديدة؟

■ لا أجد الموقف من قصيدة النثر
هو ذاته عند بدء روادها من الجيل الأول
بكتابتها. انفتحت الآن كثير من الأبواب
المغلقة بوجه نشرها وقراءتها ودراستها
وبحثها أكاديمياً. وتضاعف عدد كتابها
وكتاباتها بشكل كبير قياساً لعمرها.
ربما ظلت بعض التحفظات هنا وهناك
وبدوافع مختلفة، ومنها ما ينشر من
نصوص ضعيفة تحت مسمى قصيدة

فيها ، وكذلك الغموض المتعمد أو غير المفضي للدلالة باستفزاز قدرة القارئ وذخيرته.

الغموض لدى عبد القاهر الجرجاني سمة للنص الشعري ووصف لطبيعته. ونظريته في النظم أو شعرية تركزت حول معنى المعنى، وضرورة الغوص لاكتشاف درر النص ، والمتعة التي يجنيها المتلقي من ذلك، وتشبيهها بمتعة الغواص بعد معاناته . ولكن غموض قصيدة النثر بكونه دلاليًا في المقام الأول، فإنه يسمها بذلك الغموض الذي يحل إشكالاته صير القارئ وتفهمه لدور السرد فيها ، وإيقاعاتها المقترحة داخليًا ، وليس عبر استعانات خارجية كالقافية والموسيقى الوزنية.

■ أشار النقاد إلى المزج والخلط ، وإلى

وحدة الفن في النصّ الحداثي، هل هذه دعوة إلى تخطي حدود الأجناس والأنواع الأدبية ؟

■ نعم. هي كذلك، فالحدود بين الأجناس لم تعد جدية كما كانت حسب النظريات النقدية والجمالية القديمة. ليس من (مجال) خاص بتعبير ليسنج ، بل تعدى كلّ فنّ أسواره المفترضة . واقتضى من سواه. يحدث هذا في المسرح مثلاً والإستعانة بالبصريات ، وفي الرسم وظهور الحروفية مثلاً واللوحات الرقمية والرسم المفاهيمي، أو التركيبي والتجريد وتلك المجاورات الإجناسية

■ اهتمت كثيراً بقصيدة النثر ووضعت كتباً فيها، هل هذا يعدّ مسaire للعصر ، أم أنّ قصيدة النثر بحدّ ذاتها مشاغبة ولففت شغفك؟

■ ليس الأمر (مسaire للعصر) بقدر الحماسة للتحديث ذاته داخل عصرنا الشعري. إحساس بأنّ القصيدة العربية ذات غنى لغوي ودلالي وإيقاعي يمكنها من التجدد ولو بوساطة اقتراح المشاغبة كما وصف السّؤال. وهذا يجعلها (هي) مسaire لما في الزمن الشعري من تبدلات في القراءة والكتابة. لم يكن معقولاً أن تتجدد الحياة من حولنا ولا ينال الفن شيئاً من هذا التجدد. ولا شك أنّ قراءة نصوص قصيدة النثر في فترة روادها ومن تلاهم عزّزت رؤيتي لضرورة التحديث ، ومشروع قصيدة النثر وبرنامجه الجمالي والفني .

■ ذكرت أنّ الغموض في قصيدة النثر

يختلف عن غموض الجرجاني في الغوص والبحث عن الدرر، هل هذا يعني أنه نوع من الرسائل الغامضة المتجهة إلى داخلها والدالة على نفسها كما وصفها " جاكوبسون " بالرسالة الانطوائية ؟

■ قصيدة النثر قصيدة دلالية في المقام الأول. يرد ذلك لدى نقاد موطنها الأصلي. ولدى جاكوبسون خاصة. وتؤكد ذلك قراءة نصوصها برؤية نقدية، وهذا ما فات كثيراً من كتابها للأسف. فشاع التحديث الأول من خلالها بالتركيز على اللغة وغرائبية العلاقات

الحياد في الاختيار والوصف دون الحكم.

■ للمرأة قسم كبير من اهتمامك ، هل تؤمن بإبداعها؟ أم لأنك ظلمت مدة طويلة تدرس مادة الأدب والراة في الجامعة؟

■ تدريسي لمادة المرأة في الأدب ، وأدب المرأة أضاف لي كثيراً من القناعات حول الموضوع؛ أسهم طلابي وطالباتي عبر بحوثهم ومناقشاتهم في ترسيخها.

لكنني نقدياً وبعيداً عن المتطلبات الأكاديمية أصبحت لدي قناعة بأن ما تسلط على المرأة - وهو ما أبرزته الدراسات الجندرية - له دور كبير في تشكل نصوصها .لا يعني ذلك أنها تنتج نصوصاً مختلفة عن النوع الأدبي، لكنها في ما تكتب تعكس بوعيها النوعي مشكلات جنسها وما تعنيه. ليس للدرجة التي وصفتها بها النسويات الأوائل مثل هيلين ساكس التي ترى أن المرأة محتلة كالبلدان المستعمرة، ولكن بقياس وعيها بذاتها وما تحس به .

النسوية المتطرفة لا تؤمن حتى بوجود نص نسوي ،بوهم أن ذلك يميزها عن كتابة الرجل. والهروب إلى الأدلة اللغوية المميزة للمرأة عن سواها يشويه غلو كبير ومبالغات . فكثير من اللغات لها قاموس جندر ذكوري ، لكن الوعي بالنوع النسوي يحرر آليات الكتابة ومضمينها.

يجب أن تتم دون أن يفقد النوع سمته الفارقة ، وأن يجري الانفتاح من مركزه أولاً وهذا ما نراه ضرورياً لفهم دور السرد في قصيدة النثر بوجه خاص، كي لا تتحول النصوص الشعرية قصصاً قصيرة.

■ أتراها خلخلة أم ثورة لاستقبال المولود المهجن كي يحمل سمات من أنواع مختلفة؟

■ التهجين كمصطلح جيني يناسب كثيراً من الفنون اليوم، وهو صحي كما جرى في تهجين النوع النباتي واستيلاد نوع مطور منه ، وإن اختلف شكله عن المؤلف .

واعتقد بأن تهجين القصيدة بعوامل وعناصر من نوع مجاور أغنت القصيدة .

■ ما الذي يدفعك كي تنقد نصاً ما ، هل ثمة إشارة تتلقاها منه؟

■ بالضبط.ثمة إشارة أو رسالة في النص يلتقطها المتلقي وكأنها رسالة له وحده وهذه إحدى متع قراءة الشعر وجمالياته ، فللذوق إذا دور في ذلك دون شك. لكنه يقوم من بعد على التعليل، وليس كما جرى في نقد النصوص الشعرية الأولى دون تعليل في نقدنا القديم لاسيما في المرحلة الشفاهية.

أحياناً لأغراض بحثية صرف قد ترد بعض النصوص كعينات أو أسانيد لتعزيد أطروحة الدراسة، ولا يعني اختيارها تركية لها في النقد الحديث ثمة إضافة في القراءة النقدية تفترض

تأثيرهم في الكتابة الشعرية محلياً وعربياً، وكذلك فعل الرواد حيث بدأوا شباناً لكنهم تقدموا إلى المشهد بثبات أكثر وبرز أثرهم سريعاً. ذلك لم يحصل مع سبعيني العراق للأسف، وانزوى جلهم ولاذوا بالصمت إعلاناً عن تعثر تلك التجارب التي صاحبها كثير من التشويش السياسي، والمناحرات لنظرية الجيلية، ولكن خارج النصوص غالباً.

■ وتعداهم جيل الستينيات الشعري وعبر فضاءهم الزمني. ودليل ذلك ما أضاف شعراء جماعة كركوك - سركون بولص وصلاح فايق وفاضل العز

■ عناوين كتبك داهشة ولافتة، حين تختار العنوان هل تختزل الأفكار التي ستأتي فيه، أم تلجأ إلى مقولة ملخصة لأحدهم وتبني عليها كما في كتاب "قصيدة النثر وحجاب التلقي" إذ هي مقولة لـ جبرا إبراهيم جبرا: "ثمة حجاب بيننا وبين وعينا؟"

كثيراً ما لاحظ القراء والنقاد اهتمامي بالعنونة، حتى قبل أن أتبني تركيز نظريات القراءة والتلقي على العتبات النصية، وموجهات القراء من عناوين وأغلفة وإهداءات ومقتبسات ومقدمات وسواها. كنت وما زلت أعتقد بأن الأغلفة والعناوين في مقدمتها تمثل مصافحة أولى مع القارئ، وتعبير عن شخصية الكاتب ذاته، وتعمل على ربط

نص المرأة اليوم مواكب لمستجدات الأسلوب الحدائثي هنا يخصني الشعر، وإن كانت المساهمة قليلة قياساً لما فعلت كاتبات وشاعرات في فترة التجديد. أشير هنا إلى دور نازك الملائكة ومقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) من دعوة ريادية للتجديد.

■ كتبت نقداً في شعر الشباب، وكتابك مواجهات الصوت القادم يوضح ذلك، هل كان ظنك في محله حيث أضأت فيه مناطق تجاوزهم للشعرية المتوارثة وأجيال الريادة في العراق؟

■ كانت مواجهات كتابي عن قصيدة السبعينيين الشبان حينها مواجهات نصية، فمن إيماني بأن قصيدة الشباب هي قصيدة المستقبل، واجهت نصوصهم، وكان موقفني ضدياً في كثير من فصول كتابي الذي كان مبكراً في مراجعة تجاربهم. كثير منهم تطوروا ونضجت تجاربهم. لكن الكتاب يرصد التقليد الجديد والهروب إلى اللغة والتماثل الصوتي بينهم وتأثراتهم التي تبرز واضحة في نصوصهم.

لكنني بصراحة شديدة أقول: إنني كنت أعول على كتاباتهم أكثر مما حصل اليوم، فلم يستطيعوا أن يؤثروا عبر تجاربهم في المشهد الشعري لقصيدة النثر خاصة.

وظل الجيل الأول مدوياً ومؤثراً. وأضاف الستينيون ما رسخ تجاربهم ونشر

أما ملاحظتك عن حجاب التلقي ، فهو في الحقيقة شعار ندوة عقدت في أبو ظبي وساهم فيها نقاد وشعراء. واستعرت الشعار لدلائله وإحالاته إلى المعضلة المتمثلة في تلقي قصيدة النثر .

■ هل ثمة حجب آخرى يمكنك أن تضيفها؟

■ نعم .. ثمة. حُجِبَ أخرى منها ما يمسُّ كيان قصيدة النثر، وتخلصها من التطويل والثثرة ، وتركيز شعريتها في الدلالة المرسلّة عبر عناصر نصية أخرى.

إنَّ أهم الحجب اليوم يكمن في التكيف المطلوب لتعيش قصيدة النثر عصرها الانفجاري تقنياً ، وألا تنزلق إلى رقميات تشاركية بدعاوى التفاعل واستثمار الفضاء التقني. أرى شخصياً أن ذلك الفضاء ذو مهمة تواصلية فقط، ولا يجب أن يغير من ماهية الشعرية اللازمة لقصيدة النثر والشعر عامة.

هي قصيدة شاعر واحد وقارئ مقابل له. ولا يمكن إتاحتها للأعيب التشارك والتفاعل ليكون النص مسخاً ذا آباء كثير.

■ تحمل هاجس الاشتغال على اللغة في نقادك حتى يصبح قابلاً للقراءة ، أي للفتك النقدية بعد جمالها ، بينما لغة النقد جافة وصعبة كونها تستخدم مصطلحات ومفاهيم؟

القارئ بمحتوى المقروء، أو جماليات العنوان التي تصل أحياناً حدَّ استعارة أليغورية أو مثل. فعلت هذا في كتابي (مالا تؤديه الصفة) حول الإيقاع في قصيدة النثر ، مستعيراً قول إسحاق الموصلي حين سئل عن تعريف النغم ووصفه فقال (إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة) وفي كتابي حلم الفراشة (استعرت مأثوراً صينياً عن فتاة حلمت بأنها فراشة وحين استيقظت لم تعد تعرف إن كانت فتاة حلمت بأنها فراشة، أو فراشة حلمت بأنها فتاة، وقد استعارها أنسي الحاج في قصيدته التي حللتها (فتاة -فراشة - فتاة) مع تحوير في الخاتمة، وكنيتُ بهذه الاستعارة عن كون النثر دخل حلماً في متن القصيدة فلم تعد تعرف جذورها.



جماليات اللغة ،وعكس ذلك يسهل مهمة من لا يملكون ناصية اللغة ، ولا يجدون في تجلياتها القاموسية والتركييبية والدلالية ما يضيفونه لكتاباتهم الشاحبة والخالية من مهارات اللغة التي بها تكتب النصوص ، ويكون عدلاً أن تنهض اللغة لتكافئ الملفوظ النصي وتوازيه. يترتب على دعوة موت النقد الأدبي إهمال النصوص ذاتها ، وتلك مشكلة معرفية هي من مشكلات الخطاب النقدي المكتفي بالوصف المنهجي ، والمصطلحات المجردة دون إجرائها نصياً في الدراسات.

■ اشتغلت على نقد الحداثة كما أسلفنا ،

ما ملامح هوية قصيدة النشر؟

■ تطول الإجابة عن هذا السؤال

وتستدعي أدلة وحججاً ، بيّنت أغلبها في ما نشرت وما نشر الزملاء الشعراء والنقاد من دراسات ورؤى.



■ يعلل بعض الزملاء الذي أرخوا ، أو راجعوا الحركة النقدية العراقية ما رسده سؤالك حول لغة النقد في كتاباتي ، بالقول إنه من النشأة الانطباعية التي مررت بها في مراحل كتابتي النقدية الأولى شأن جل زملائي. لكنني في منحى اهتمامي بلغة النقد وعرض الفكرة أدبياً وبلاغياً ، أؤكد أدبية النقد. إن خطاب النقد أدبي في المقام الأول ، والكلام على كلام الشعراء خاصة ، والملفوظ النصي عامة ، يجب أن يرقى إلى شكل الرسالة الشعرية ومضمونها وجمالياتها. وللقارئ مكانة هنا ليستلم رسالة أدبية ، فيها تجليات لغوية ليست باروكات أو زينة فوقية. بل هي من صلب الخطاب الأدبي.

اليوم يزداد دفاعي عن أدبية النقد حماساً وسط هجمة النقد الثقافي - في نسخته العربية طبعاً - على أدبية النقد والزعم بموت النقد الأدبي وانتفاء الحاجة للنقد كممارسة جمالية: بحجة أو وهم أن النص نفسه لم يعد يعني جمالياً أي شيء. هذا في خطاب نقاد الثقافة العرب المنهمكين في كشف الأنساق الفاعلة في إنتاجه ، وكأنهم بادلوا مواقفهم مع السوسيولوجيين.

لغة النقد الأدبي جزء مهم من عناصر الخطاب النقدي. ولا يمكن تصور الممارسة النقدية بعيداً عن

كصفقة واحدة، هي نقاط جديدة بالتأمل في مسألة سوء القراءة، وصلة المتلقي السلبية بقصيدة النثر. ولا شك أن ضعف بعض نصوص قصيدة النثر، وتبطؤ أو تأخر التطوير لها، أسهم في تلك القطيعة والتخلف في تلقيها.

■ هل تعترف بأن النقد في أزمة؟

■ ليست المسألة اعترافاً. الأمر بحاجة لتبين المقصود أولاً بالأزمة؛ هل هي منهجية أم جمالية؟ لوجستية أم هي تواصلية؟ وانقطاع نظري أم غياب التطبيق والتحليل النصي أحياناً؟

أعتقد أن الأزمة إن وجدت بهذا المعنى، فهي في المنهجيات أولاً، ومحاولة تبنيها دون تدقيق أو رفضها بالحجج المعهودة ذاتها، كلما يرد ضخم معرفي أو منهجي جديد يرفضه الجسم الاجتماعي، ويعتمد ذلك على الرؤى النقدية.

وأعتقد أن قلة ما يترجم في الجماليات النصية وقراءة النصوص هي من أسباب ما يبدو أزمة في المشهد النقدي.

لا أتفق مع من يثبت وجود الأزمة بحجة عدم ملاحقة النقد للنصوص بما يكفي عددها وتنوعها. وهذا ليس نقصاً في الفاعلية النقدية التي لا يجب عليها أن تتابع (كل) ما ينشر، بل تنقضي الإضافة والتنوع والتجدد.

لكنني مختصراً أقول إن (نقد الحداثة) في أطروحة كتابي بالعنوان نفسه، إنما يبنّي على ما واكب التحديث الشعري من مهاد نقدي معضد له، وفيه رجعت لبعض تلك الممهدات الفعالة في التحديث، ولكن هوية قصيدة النثر تشغل المهتمين بحداثة الخطاب الأدبي عامة وجماليات النصوص. وكذلك تتكون تلك الهوية من عناصرها المقترحة والمتغيرة نسبياً من نصٍّ لآخر هي قصيدة شاعر كما أسلفت، لذا فكل شاعر قصيدة نثره، إلا من سلك طريق الاحتذاء والتغذي من نصوص سائدة أو موضوعات أسلوبية شائعة، وليس يمثل هذا الصنيع تتخلق النصوص المغيرة والمؤثرة.

■ ماهي الأسباب وراء ضعف تلقي قصيدة

النثر؟

■ أظن أنني قدمت في جواب سابق بعض تلك الأسباب، وفي مقدمتها الوقوع في أسر النموذج والبحث عن نسخ مقلدة له، لكي تتطابق مع أفق قراءة المتلقي. هذا الأفق يتكون بفعل التربية الأولى والمدرسة، وموقع الشعر في حياتنا، ونظرتنا الاجتماعية للتغيير وللفن بوجه خاص. أعني لجمالياته ومفرداته وعناصره.

ولا شك أن الأمية وتدني التعليم، والهفو نحو التقليد، والفهم القاصر للحفظ على التراث، والتمسك بالماضي

كافركما حصل مع الشعر العراقي. لكنه حاضراً في المنهجيات والتلقي. ويضيف الكثير مما يقربه من متلقيه وكتابة القصيدة أيضاً. لقد خف العداء للنقد والنقاد الذي كان في عقود سابقة، وكثير من الشعراء يتولون اليوم مهمات نقدية وأكاديمية تخدم التحديث وترسيخ النقد الأدبي وتقاليدته. ويردون هجمة النقد الثقافى العربى على وجوده، والخطر التقني الداهم أيضاً.

والواضح في الاصطفاة النقدي العراقي اليوم تنوعه بين نقد السرد ونقد القصيدة، وبين الدراسات الأكاديمية والنقد المنهجي، وحضور أجيال من النقاد تتعاضد وتتجاوز وتكمل مهمة بعضها بعضاً.

■ هل تمتلك الحرية الكافية لتقوم

بعملية النقد؟

■ الفريب أن مطلب الحرية اليوم توسعت مفرداته. كان الرقيب السياسي يحد من الحرية، لكن الجمهور والتلقي النسقي هما من يخيف الكاتب اليوم: فضلاً عن بعض الترتيبات الاجتماعية التي لا تغيب للأسف، وتمثل أحياناً محددات لحرية الكتابة. ولا شك أن الانقسامات السياسية شعبية ورسمية، بدأت تؤثر على النشر والتواصل وتبادل خبرات الكتابة.

لقد كان نقد السرد أكثر اتزاناً واستجابة لما يقوي الخطاب النقدي، وتقدمت دراسات السرد وتطبيقاته غير متخوفة من تغذية النقد الأدبي بنظريات السرد الحديثة، وأسقطتها على المتن بلا موقف مسبق. وهذا ما يعوزنا في النقد الشعري.

■ هل يتطور الشعر بعيداً عن النقد؟

■ ليس النقد مرشداً يقود سفينه الكتابة الشعرية إلى بر آمن. إنه يضيء عبر التنظير والممارسة طرق الكتابة ويفحصها، مواكباً أو متقدماً، وأحياناً عبر استقراء ما تقدم النصوص من مقترحات أسلوبية، وتضيف لخطاب الشعر، فتبدو وكأنها تقود كشوفات النقد وتوصلاته.

وهي علاقة جدلية في ظني، يتعهد المنهج والقراءة في تعديلها وبلورتها، وصولاً إلى متلقي القصيدة ومنتقضي جمالياتها.

■ ماهي المعوقات والتحديات التي

يواجهها النقد العراقي؟ وهل ثمة أسماء نقدية في الساحة؟

■ النقد العراقي يعاني ما يعانيه النقد الأدبي العربي عامة؛ لكنه كسب رهان اقتحام أسوار التلقي الرسمي ممثلاً بمنابر النشر، والدراسات الجامعية. صحيح أنه لم تتم قراءته عربياً بشكل



النص الفاهم قراءة نقدية في تناصات "اشتعال القرنفل" لجابر أبي حسين

د. أحمد علي محمد

1 -

حين عدّ النقاد النصوص عناصر
تكوينية في بنية النصوص المنجزة مؤخرًا،
كان في وهمهم إعطاء الأهمية لتلك العناصر
الواردة من خارج التشكيل النصي، لتظل
المسائل التي تنمّ من خلالها الأبنية النصية
مجرد سياق أو إطار لفظي، ينطوي على
مسكوكات لغوية موجودة وجاهزة
للاستعمال على السوام، وصار معروفًا في
ضوء هذا الاعتبار النقدي أن أي نص عصري
هو حصيلة حوار مع نص سابق، تكون من
خلال امتصاص مسكوكاته أعيد استعمالها
في سياقات جديدة، وصار لهذا السبب عنصر
النص وارداً ومستجلباً وكائناً ثامناً، وُضع
في لبوس جديد، وهنا تلقى الكثير من
مقتضيات الإبداع، ولا سيما فيما اتصل
بموضوع السبق والاختراع والريادة، لترتد
حزمة الفضائل تلك إلى المنشئ الأول والنص
الأول، وعليه بشا لا نقرأ نصاً منجزاً إلا فيه
عناصر سابقة ومستعملة، وهذا الكلام على
إطلاقه يظل من أهمية الممارسة النقدية
الموضوعية كما اعتقد، إذ لا خصوصية
لنص على الإطلاق، لأننا نقرأ نصوصاً كثيرة
في نص واحد، وليس المتأخر فضل في

الاختراع، والواقع أن تلك النظرة، وهي شائعة
للأسف عند كثير من الدارسين، تلفي إلى
حدّ كبير خصوصية الإبداع الأدبي، وتوقف
العملية النقدية عند حيز اكتشاف ما هو
مشترك، أو ما يشكل في الفهم المعاصر
تناصات أدبية على مستوى اللغة والدلالة
ووسائل الأداء الأخرى، وبذلك تصبح الممارسة
النقدية اكتشافاً لما شكّل فسيفساء
النصوص ليس أكثر.

2 -

أظنّ ظناً قوياً أن انفتاح النصوص
الجديدة على نصوص قديمة لا يستهدف
إعادة إنتاج مقولاتها فحسب، بل إعادة صياغة
فهم أنفسنا في ضوء العلم الحديث والعقل
الحديث، وبين الأمرين بون شاسع، وهذه في
حقيقتنا الأمر وسيلة وليست غاية، وبذلك
نستطيع التقريب بين النص القديم بغرض
الباهاة أو التحدي أم مغالطة التمازج الرفيعة،
ومحلولة ذلك النص لنقله من حيز التاريخ إلى
اللحظة الحاضرة، لا نفهم ذلك التاريخ
وشرحه وإعادة بعثه من جديد، بل نفهم
أنفسنا من خلال القديم، وبحضرنا على ذلك
ما يُعرف بالثقافة، وهي لا شيء سوى نواتنا،
فمن المحال فهم الذات بعيداً عن فهم الثقافة،

الاعتراف بكيانه في عالمنا، وعليه نحن نقرأ أنفسنا في تشكيلات لغوية ينجزها شخص يعبر في الأساس عن عمل تشاركي بين من يكتب ومن يقرأ، وبينجاز فعل القراءة يتم الحوار، ويتم الفهم، أقصد بطريق التأويل، والسؤال أين نحن من نص أبي حسين؟

الجواب واضح، نحن بجانب الثقافة. هي مرآتنا، ونحن قيمون على حفظها ضد أي انتهاك نصي، نحن ندافع عن وجودنا من خلال الثقافة، فلنحتم بالنصبة الثقافية. ونستعدي ما سواها، نقرأ ذاتنا ثقافياً، ونفهم حيثيات وجودنا من خلال تشكيلات النص، فالنص بهذا المعنى ليس آخر، إنه الذات بطابع ثقافي، وبمقترحات يقدمها الآخر.

- 4 -

يقدم جابر أبو حسين نصاً محفزاً لكثير من الأسئلة، ويحرك في نواتنا معارف كامنة إزاء تقنية النص الأدبي المختلف، بدءاً بالعنوان "اشتعال القرنفل"، فثمة حاجة تفسيرية للعتية النصية هنا، وهي عتبة متسعة جداً تفتح على لفظ أثيري طلق "القرنفل" ولكنه محاصر بالاشتعال، والفضاء التأويلي لكلمة "اشتعال" غير متناه، فيمكن أن يكون الاشتعال حقيقياً مثل أن تلتهم النيران القرنفل فيشتعل، ويمكن أن يكون الاشتعال مجازياً، فيكون بهذا المعنى ثوباً وانطلاقاً وتميزاً، وعليه يتناسب الاشتعال مع أشياء لا تحصر، أقصد من الناحية المجازية. فالشيب يشتعل، والذكاء يشتعل، والجمال له شعل، ولكن اشتعال القرنفل مسألة لم يضمها المجاز إلى شرعته قبل هذا النص، بيد أن تصميم التعبير جمالي بامتياز، مثل أن يكون هنالك اشتعال للقرنفل وللبنفسج والورد أي بمعنى التوهج والإنارة والجمال.

إحالة العنوان على معنى غير معين، إذ من وسائل النص المرواغة، بمعنى أنه لا يرينا شيئاً نألفه من البداية، أقصد يريد أن يحدث صدمة ويخلق دهشة فحسب، فأين نحن من

ومحال فهم الثقافة بمعزل عن منجزات الفن القديم، لذا كان التناص عندي استدعاءً للقديم الذي تشكلت فيه الثقافة. والاعتماد على هذا المنجز سبيل محاورة الذات وفهمها من خلال المقابلة بين حضارة العصر وثقافتها، بمعنى آخر نريد أن نفهم الحضارة الجديدة من خلال ثقافتها القديمة، لأننا كائنات ثقافية في الأصل نواجه مقتضيات جديدة تستلزم فهم الذات قبل كل شيء.

- 3 -

سأحاور في هذا المقال نصاً لجابر أبي حسين، بعنوان "اشتعال القرنفل"، محاولاً إعادة صياغة التناصات التي انطوى عليها، فيما يفرضي إلى فهم محمولات الثقافة الأدبية من جهة، وفهم الذات التي من شأنها تقديم العالم النصي المعاصر من خلال أستار التناص، وقد أسميت تلك القراءة بالنص الفاهم، ومرادي من تلك التسمية أن نصوصاً قليلة استثمرت التناصات استثماراً ناجحاً، منها هذا الذي أعرضه لأبي حسين، لأن الكثير من أصحاب النصوص أخفقوا في تطويع هذه التقنية في خدمة الهدف الأدبي. أعني أن منشئ النص أشبه بالتحال الذي يرتدي وشاحاً وأقياً حين يجتني العسل، فإن لم يحسن ارتداء وشاحه أخفق في جني عسله وأخفق في الحفاظ على نفسه من إبر النحل.

ثمة كون شعري تشكل النص في محيطه، أعني به النظام البنيوي للغة، ليشعرنا أننا أمام بناء له مرتكزات موضوعية، ومحمولات ثقافية نكتشف من خلال ذلك أننا معنيون بتفكيك بناء لفهم نواتنا، وإلا ماذا يعنيها من النصوص في الأصل، نحن نقرأ لنفهم ما يجول في أعماقنا، واللغة هي القاسم المشترك بيننا وبين أي نص، وصحيح أن النص ذو سلطة، لمجرد كتابته على الورق، لكن مسوغات وجوده منوطة بقيمته الجمالية التي تدفعنا إلى

اشتعال القرنفل، وأي دلالة نرتضيها، طالما أنه يدخل في أتون التشكيل الحدائي الحر، وبالكاد ننشئ أطراف اللغة من خلال ترامي الدلالة التي التهما النص دفعة واحدة، دونها تمهيد، ودونها تهيئة للحوار الموضوعي في وضع الكلمات في مواضع سياقية ليست مألوقة لدينا في اللحظة التي تقع أعيننا على العنوان، والمخاتلة في الموضوع أن النص يقدم لنا رأسه بصورة بصرية (اشتعال وقرنفل) حتى من الناحية الصوتية فكلمة القرنفل تحفزنا على متابعة السلسلة الكلامية اللاحقة لنعرف ماذا يقول السياق المختلف الذي يبدو فيه القرنفل مشتعل.

- 5 -

النص:

اشتعال القرنفل

هي ليلة

تحتاج حراس السماء

لتحفظ الإعجاز في آلتها

هل يستوي فيها الذين

يُحلقون

مع الذين يحاولون؟

سري وفي القلب احتفظت

بورده

حتى ظهور نبية الأزهار

والبلد الأمين

نمشي بقلبي عشقين

نهم فوق شوارع الشام

القديمة

تعتبرنا رعدة العنب

احترقنا بالنبيذ

وهال فوق عناقت

صوت المذن

وانبعث الياسمين

سبح باسم الدفء

يا قلب

انطفئ

من أول الكأس

اشتعل في أول التسبيح

واجذبها إليك

بقوة العشق المقدس

وانطلق فيها إلى أعلى ذرا

الآهات

وارسم لوحة التكوين

وهي تمرر الشفتين

فوق لهاتك العالي

وتبتكر الحنين

أنثى إذا فتحت حدائقها

تقتحت البراعم خلف زهر اللوز

وارتسم الهلال على هلالها

خصيباً بازغاً بالجلنار

محماً ديها وأحلاما

مهاجرة

إلى أقصى كلام القلب

في لغة العيون

قلت

دمشق تضم قلبينا ولهفت

تبشرنا ببنت اسمها رؤيا

فقلت:

وكيف لي ذاك الجمال

وقد بلغت من الجراح

مدائن ملحا وطين؟

قلت: وصلت

فبشر العشق

واخزن حزنهم

يا يوسف الأنهار

تخذلني يداي

ويسقط الشال المطرز

من عيون النخل في دمن

إلى خط الأنين

قدي قميصي من جميع جهات أرضك

وافتح قلبي بهدية

نبضك

الإيهامي يشعر القارئ أنّ أبا حسين يقدم نصاً مقطوع الرأس، بيد أن تأمل التعبير "اشتعال القرنفل"، يشي بإمكانية تأويل مختلف مع الصورة والظاهر، فيمكن أن يري في ضوء ذلك مكيناً في السياق، وذلك بالنظر إلى المواقف الشعورية التي تنتهي بنا تلقائياً إلى تلمس الرؤيا، وهذا يستلزم الإبحار في البنية اللغوية التي بدت في غاية التنظيم. وليس ذلك فحسب بل عمدت إلى التأثير في السيول الشعورية التي خضعت للنظام البنيوي النصي نفسه، وفي ذلك محددات دلالية، بوصفنا نتحدث عن نظام وبنية ولغة تراتبية تظهر كامل المقصد من العبارة التي شغلت رأس النص وجسده.

مطرزات موحية:

هنالك نزوع تشكيلي في النص يمزج في أتونه بين المرئي - المسموع - المتذوق، ليكون هناك حدس بالحواس، وبذلك يصبح الداخل خارجاً والخارج مفقوداً، لنقرأ:

- رعشة الغنب: مجاز على اعتبار ما كان، يقصد رعشة الخمر الذي كان غنبا.
- احترقنا بالنبيذ: الأصل في النبيذ هو الانتشاء وبلوغ اللذة، إلا أنّ الاحتراق بالنبيذ يحيل على خارج وداخل في الوقت نفسه، فثمة معطل للنشوة، ودافع للاحتراق بما هو لذيد، تماماً كاحتراق ما هو جميل (اشتعال القرنفل).

- اشتعل في أول التسبيح: التسبيح تهليل وترجيع صوتي إيماني يؤدي لسانياً للتعبير عن الحمد والرضا والتسليم والطمأنينة، وهو من عمائر القلوب الموقنة، لكنه يغدو هنا عاملاً للاشتعال والاحتراق. وهذا إحياء بما هو خارج وداخل، في أتون الجدل الدائر في السياق النصي، غرضه التعبير عن المضمهر المفقود، لهذا افتقر هذا التعبير إلى الاتساق، من جهة التسبيح المشتعل، وذلك لتثيت المفارقة، فالتسبيح

انسكبي بحر نبيذك
احترقي بعود ثقاب عمرينا
فيشتعل القرنفل
في بساتين السنين
ماذا لو انفرطت عقد لألثي
في بحر حبرك؟
تحملين بتوأمين
قصيدة وجنين حنطة خافقي
وعلى أقاصي الغيم تحت نخيل روحي
تتجبين
هي ليلة حمراء
بل خضراء
بل بيضاء
لا ليست بألوان الطبيعة
ليلة خمرية
فاذا أرادت أومأت
للون: كن حتى يكون

متجاورات لفظية:

ثمة باقة زهرية تتضمن في السياق النصي تعضد الدلالة الكلية للفظ "قرنفل" كقوله "وردة - أزهار - ياسمين - حدائق - زهر اللوز - جلتار - بساتين ...، لكن التشكيل النصي يخرج من سياقة القرنفل، ليتركه سايحاً في مجال تصويري نفسي، وهنا يتمكن السياق من تلوين الكلمة بزر كشة تجعل منها أشبه بأيقونة نصية تتبثق منها رؤيا. من هذا الجانب أشعل القرنفل بمرجل التجربة، وبدت أشطارها طاقة تتولد من خلالها سيول دلالية تشمل نصاً ينبثق بنيوياً من عنوانه. مع أنّ القارئ يلحظ أنّ عبارة "اشتعال القرنفل" جاءت بين أطواء التشكيل الذي تعرّض لشيء من الانتهاك بطريق استئصال العبارة ووضعها عنواناً للنص، ومن هذه الناحية يبدو العنوان من الناحية الشكلية بنية خارج نصية، والعلاقة بينها بوصفها رأساً وبين النص بوصفه جسداً، تكاد تكون منبته، وفي ضوء هذا التشكيل

مقصده (بنت - دمشق - آلاء - يوسف نبيه) ثم قوله: "لتحفظ".

بانوراما الألوان ومهوى فؤاد التناسية:

من الواضح أنّ التشكيل في قصيدة أبي حسين دائري، وإسلامي من جهة الإنشاء ومن جهة المعمار، فمن الجهة البنائية الأساسية أو الإنشائية بدأ البناء اللغوي في النص بكلمة (ليلة)، وبلغت الهندسة تساوي نقطة بادئة، ثم انتهى النص في بنيانه بكلمة (ليلة) وهذا تشكيل دائري واضح؛ لأن الدائرة خط منحني مغلق، أو خط يبدأ بنقطة وينتهي في النقطة نفسها، وعليه تمّ للنص الرسم الدائري الهندسي، كما حاز خط الجمال وهو الخط المنحني. أنه خط غير هائلي، وغير منكسر، ومن يتأمل نتاج الحضارة الإسلامية يلحظ أنها ذات تصور دائري فمن ذلك القباب التي في المساجد، والأقواس التي في دور العبادة، وصحن الدار في البيوت العربية، والبحرة أو النافورة في وسط البيوت، والأهم من كل ذلك دوران الحجيج حول الكعبة، وفي الخطابات اللسانية نقول: فلان يلف ويلو في كلامه، أي يكرر بصورة ترجيع، الكلمات لإخفاء مقاصده، والدائرة منوطة بالجمال كم قلت؛ لأنها خط منحني مغلق، لذا فهي أجمل الأشكال الهندسية، وسر جمال الدائرة والدوران أنهما محاكاة للكون، فالكواكب دائرية تقريباً ومساراتها في الكون دائرية، وكل يسبح بصورة دائرية أو قريب من الدائرة، وفي الشعر العربي استحسن الذوق الشكل الدائري، فشبه وجه المرأة من حيث الاستدارة بالقمر، كذلك شبهت خطواتها بالحركات غير الهائية أو المتوقعة، ولا سيما من حيث بطء الحركات كقول الأعشى:

كأن مشيتها من بين جارتها
مر السحابة لا ريث ولا عجل

طمأنينة وإيمان، لكنه هنا تقيض لهذه المعاني.

- تبشرنا ببيت اسمها رؤيا: تتفتق الرؤيا هنا من جراء الرماد الناجم عن اشتعال التسبيح واحتراق النبيذ، وعليه تخرج لنا الدلالة الكلية من التعبير "اشتعال القرنفل"، فاشتعال القرنفل هو اليقظة من رماد الأشياء التي تعود فسيفساء تصوغها دمشق في أفئدة محبيها، وهذه هي البشري المنتظرة.

انغماس في تناسات المقدس:

تلبس لغة النص وشاح المقدس، لتثبيت مقولات ما وراء شعرية، لذا يقدم لنا صورة وظلاً، فالصورة هي المفردة الموصوفة أو المضاعف إليها، والظلال هي الأوصاف والإضافات وغيرها:

- البلد الأمين: مقدس مكاني، وتعبير قرآني، وموضع قسم.

- صوت المآذن: إحالة على المسموع المتكرر خمس مرات في اليوم، والصدى يشمل أنحاء النص ليحوّله إلى صورة مكانية يتردد فيها الأذان.

- يوسف الأنهر: اختزان الخصوبة، وتحويل دلالي مثير، فيوسف عليه السلام كان خازناً للحب، وهنا أمسى خزاناً للماء.

- نبيه الأزهار: النبوة لغير العاقل هنا مسوغة لانغراس الأزهار في وسط تشمله أصوات المآذن، وتُسقى من أنهار يوسف في البلد الأمين، وهذا كون تناسي مدهش. نتوقع أن تقيض فيه النعم واللذائذ المباركة: لتحفظ الإعجاز في آلائها، والمعجب أن ذلك في الداخل فحسب، لأن الخارج يكاد يفتقر إلى تلك الآلاء، لذلك استعمل (لام الأمر) في قوله "لتحفظ" إذن هنالك حاجة للحفظ لتظهر النعم التي تبو مفقودة في الخارج، وهو جانب يوحى به النص في سياقه الرؤيوي المبشر، لهذا انضمت مفردات شديدة الدلالة على

موصوفة. لتكون تلك الليلة حاملة لكل عناصر البناء، فمن هذه الجهة احتاجت إلى الحراس "تحتاج حراس السماء وفيها رعدة الغيب" و"انبعاث الياسمين" و"لوحة التكوين" و"زهر اللوز" و"ارتسم الهلال" و"خصيبا بالجلنار" وفيها "ملح وطنين" و"يوسف الأنهار" و"قميص"، و"بحر نييد"، و"اشتعال القرنفل" و"بحر حبر" و"حنطة" و"نخيل" و"أقاصي الغيم" ...

هذه ليلة سحرية، وهي من ثم قطعة من القلب، وجمرة مشتعلة من يواقيت الحب والخوف والأمل والرجاء، كلها مطرقات يرى أبو جابر أنها تليق بدمشق، لتنتهي اللوحة بطاقة لونية تنم على هاجس يدعو إلى الحيرة: أي الألوان يسبغها على ليلا: "حمراء" أو "خضراء" أو "بيضاء" أو "خمرية"، فالخضراء وهج حرية، والخضراء لون الجنان، والبيضاء سلام ونقاء، والخمرية مزاج بين الأسود والأحمر. ثم يضم جميع إيقاعات الألوان بطاقة واحدة. ليصبها صباً مستعيراً عبارة الخلق العظيم. فيخلق وطناً كما يتشهى. وطناً بانورامياً بامتياز، يتم به المخلوق النصي كاملاً فاهماً موحياً: لكون كن حتى يكون"، وهنا يبلغ التناص مداه، لأنه ينم على القدرة والخلق والتميز والفهم العميق.

النص فائز بجائزة عمر أبي ريشة.

أي متباطئة. متهاونة، مسترسلة، لا تمتد خطوها فينجم عن ذلك جهد ومشقة أو ضجيج، بل تنقل الخطو نقلاً هيناً لا عنت فيه ولا شدة، فتتابع تلك الخطوات بيسر وانحناء وأناة بما يشبه خطوات القطة حين تسير هادئة مطمئنة، لتتناسب في حركاتها الهادئة تشكيل جسدها المؤلف من دوائر أو أنصاف دوائر، لذا قيل: المرأة والقطة ملكتا الحركات القصيرة والبطيئة والهادئة وغير الهائية لما بعدها، وهو سحر الخط المنحني الذي يحوز الجمال في تشكيله.

ثم يأتي التشكيل اللوني في النص بصور لونية يظهر من خلاله الجانب النفسي للمشي، وهو بمنزلة المعمار في الأبنية، فالهندسون المعماريون يراعون في تصاميمهم الأبنية، مناسبة لألوان للبيئة التي يقوم فيها البناء، كذلك يراعون الجانب الثقافي والرمزي والنفسي في تلك التصاميم. فمن هذه الجهة بدا جابر أبو حسين معمارياً يراعي في التشكيل اللوني وذلك في محاولته مزج الألوان بطريقة تجريبية طريفة. فالليل أسود الطليسان، إذ غابت فيه النجوم والقمر، وليس هنالك إحياء إلى ظلمة الليل في التشكيل النصي هنا، ولا سيما في العبارة البادئة في التشكيل: "هي ليلة"، وفي ذلك خطوة باتجاه التجريب في التشكيل، من جهة المحمولات العجيبة التي علفت في ليلة غير



قراءة في ديوان «ديوك الغريب» للشاعر محمد كنايسي

د. عبد الله الشاهر

من غير قصد أو بقصد ستوقفك ديوك محمد كنايسي بصياحها أو حتى صياحاتها فهذه الديكة على الرغم من جماليتها وحسن صوتها إلا أنها أقضت مضاجعنا، وأيقظت في دواخلنا الحنين إلى فجر نحلم به، وإلى إشراقة شمس غير التي اعتدنا عليها، إذ إن كنايسي على الرغم من غربته لكنه بقي مصراً على الحياة، الحياة التي تحمل في أفاقها الحلم والطموح والحب، لكن بقلق شفيف، فديوك الروح لديه لم تشخ فهي ما زالت في فتوتها وألق ألوانها، وصوتها وجرسها الذي يدعو إلى الحياة التي يأمل إشراقتها.. فهو في حالة انتظار قلق وتحفز يقترب من الفعل لأن «ديوك الروح من قلق تصيح..» لكن ما زال الفجر لم يظهر بعد «فلا فجر لأعينها يلوح».



وهذا يعني أنه في قلق الانتظار.. ولندعه في قلق انتظاره ولندخل على صومعة أفكاره التي تنازعها ديوكه...

فهل الشعر الذي بحث به كتب بلّدم.. نعم إنها الحقيقة التي تجسدت واقعاً وصيغت شعراً.. أما العنوان فأشعرنا بقلق الوجود المكاني والاغتراب الداخلي وهو جسد الاستقرار...

ثانياً - في الموضوع:

في الواقع لقد عدّد الشاعر موضوعات نصه الشعري وهذا مؤشر على الرؤية الشملة والبحث في تفاصيل الحياة لاسيم أن الديوان تجوز الخمسة صفة. وهذا يعني أن الشاعر قد أفرغ ما بنفسه من حمولات ليلي به بين دفتي هذا الديوان وربما ليُجعل القارئ يشاطره استقراز ديوكه التي لما تزل في النفس تصيح.

أولاً - في الغلاف والعنوان:

الغلاف حالة التلقي الأولى التي تشكل انطبعية المشاهد أو المتلقي للوهلة الأولى وهذا يعني التأثير والتجاوب العفوي والانجذاب إلى الصورة التي يفترض أنها تمثل المضمون.. جاء العنوان مكتمل السواد تتوسطه لوحة ديك بألوان زاهية ضمن لوحة مؤطرة يحيط به سواد دامس، لكن الديك يتجه برأسه إلى الخلف وضمن اللوحة تبشير ضياء الصبح.. بشكل عدم اللوحة تعبر عن عنوانها الذي جاء باللون الأبيض «ديوك الغريب» وسط سواد خالص وكذلك اسم الشاعر وشذو جنس المدة ليكتب باللون الأحمر، وهذا يقترب الغلاف من المضمون وقد يتطابقن.

كأنَّ الليل يرفض أن يوئي
وفوق ظلامه بردٌ وريح
سواد بارد لا نوم فيه
ولا شيء يخلصُ أو يريح
ويا قلقاً يريبُ فلست أدري
ألدراكي مريضٌ أم صحيح
ويا أهَّ النواح إليك عني
فكم أبقى على نفسي أنوح

الديوان ص 42

قمة التشاؤم والسوداوية تحملها هذه
القصيدة إذ لم يترك لنا الشاعر بصيص أمل.
فقد أبعد الفجر، واستدام الليل، وزاد في ذلك
عواصف وبرد، ثم يعود ليتساءل بعد هذه
المشاهد القاسية عن حالته الصحية وهو لا
يدري كم يظل ينوح على حالته هدم..
في الحقيقة لقد جار الشاعر على نفسه
كثيراً، ولربما هي لحظة ضاقت فتاق إلى
الذي لا يدريه، فجاء الشعر بهذه البكائية
وهذا النواح وفي هذا القلق الذي سجله لنا
ديوك روح شرسة لذلك نعارضه في قول
الشاعر «ضاقت فلما أحكمت حلقاتها
فرجت وكنت أظنها لا تفرج وقد يكون
مبعث ذلك كله ذلك التنازع الداخلي الذي
يعيشه الشاعر وهو الذي يقول:

وفي داخلي اثنان يصطرعان
فهذا الرقيب وذاك المغني
وهذا يريد التحكم بي
وذاك يريد التخلص مني
وكل الحروب لها آخر
سوى هذه الحرب بيني وبينني

الديوان ص 67.

أو ربما هذا القلق ناتج عن حالة التضاد
والتكامل الذي أدى إلى الضيق الذي صرح
به قائلاً:

ضاق كلِّي ببعضي
ضاق بعضي بكلّي
ضاق عقلي بجسمي
ضاق جسمي بعقلي

فالدَيوان غني بموضوعاته، عميق
بأفكاره، موشوري بإحاطته، لامس الأواني
المستطرفة التي أراد أن يغير فيها.. لذلك لن
أدخل في التفاصيل وسأناقش عناوين رئيسة
ارتكز عليها نتاج الشاعر:

1 — الغربة والاعتراب: يبدو لي أن
الشاعر يعيش غربة واعتراباً، فالغربة بمعناها
الدلالي هي الاعتماد عن المكان والخلان
والأهل، بينما الاعتراب يعني غربة الروح وإن
عاش في موطنه الأصلي، والاعتراب يحدث في
الحالتين لذلك نجد يقول:

جربوني من حقولي وسماواتي وزهري
من عصافيري وغيماتي وأسماكي ونهري
من شجيراتي وورداتي وأنسامي وعطري
من دجاجاتي وكلبي وكرايسسي وحبري
من حماري وفراشاتي ومزماري وهزّي
وأنا أعزل إلا من مراراتي وقهري
ولهذا في حداد مستمر هو شعري
الديوان ص 53

في هذه المقطوعة الشعرية يجمع الشاعر
بين الغربة المكانية والبيئية «حقول سماوات،
عصافير، أسماك، نهر، دجاجات، كلب،
حمار، فراشات.. إلخ».
واعتراب داخلي نفسي معنوي أنسام،
عطر، كرايس، حبر، مزمار..»

ولهذا فالشاعر لا يملك إلا مرارة
التذكر التي هي حالة معنوية استمرت معه
لتصل هذه المرات إلى حد القهر..

2 — القلق وديوك الروح: حين كانت
الغربة.. كان الاعتراب وقد نتج عن ذلك القلق
الذي جاء عناويناً لنتاجاته، وهذا القلق لم
يكن قلقاً مؤقتاً إنه حالة دائمة وشاملة يقول
الشاعر:

ديوك الروح من قلق تصيح
فلا فجر لأعينها يلوح
ولا طير يزقزق فوق غصن
ولا ورد بيرعم أو يفوح

ضاق جهلي بعلمي
ضاق علمي بجهلي
ضاق فعلي بقولي
ضاق قولي بفعلي
فإلى أين أمضي
أه يا رب قل لي

الديوان ص51.

أليست الحيرة والاستقرار، واللا سعة في كل شيء.. هي التي تحكمتم بالشاعر.
3 - الحلم والطموح والدعوة للخروج عن المألوف.. إذ كل ما تقدم لم يثن الشاعر عن أن يطوف في أحلامه وأن يرسم أملاً وطموحاً بنظرة إلى الحياة والمستقبل وإن كان ذلك في منامه يقول الشاعر:

رأيت في المنام
أنني أطير..
وأهجر الشقاء
وأن حارس الفضاء
فتح الأبواب لي
ومسني بريشة البقاء
فاستيقظ المطر
وأقبلت تشممني الطيور
ومنذ ذلك المنام لم أعد
أعرف هل أنا بشر
أم أنني عصفور.

الديوان ص122.

إذن هناك رغبة جامحة في الإقلاع عن الهموم تبدت على شكل حلم يتوق به من الخروج وأن يعيش فضاء رحبا كالعصافير وهذا الحلم الذي يراوده دعابه للخروج عن المألوف والشك في كل شيء كرد فعل لما عانى منه يقول الشاعر:

إذا كان اليقين وليد هم
فخير منه شك لا يزول
وكم في ما ورثا من يقين
قبلناه وترفضه العقول
عذاب الشك للإنسان فخر

وأوهام اليقين لها سقول
وأكثر ما يعيب المرء حفظ
بلا فهم وعقل مستقيل

الديوان ص233.

بدأ التمرد ومجابهة اليقينيّات السائدة بالشك وتلك حالة البعد الفلسفي والثورة على السائد واستكشاف كل ما هو جديد في حياتنا العامة والخاصة دعوة لإعمال العقل في كل شيء.. وهذا الشك لهُو السبب الرئيس في تلك الديوك التي غزت روحه.

4 - المعرفة بالتجربة والتوق إلى المعرفة الكونية، وهو توق يسترعي الانتباه إذ يريد الشاعر أن يجرب كل شيء في هذه الحياة القصيرة يقول:

وكيف تحاول معرفة
ولن تعرف الوقت
ما لم يفت
ولن تعرف الموت
ما لم تمت

الديوان ص20.

إنه يرى نقصاناً في المعرفة ولذلك فهو يتوق إلى معرفة كليّة شاملة كونية عارفة، لا معرفة قاصرة وإنما حالة عرفان واتحاد بالمطلق يقول:

ما بين عقل لا يجاوز حده
وقلي على كل الحدود يثور
عجزت فلا عقلي على العلم قادر
ولا القلب ينهي محنتي فأطير
فكيف إذا يا رب أمحو جهالتي
وعمري مها طال فهو قصير

الديوان ص241.

إنه يعلم أن العقل مسقوف وهذا لا يشفي نهمه المعرفي الذي يريد به معرفة كل شيء وهذه الحيرة لا تنتهي ولن تنتهي بعمر قصير يسعى به إلى معرفة كونية، لذلك نجد الشاعر قد زهد في الدنيا إذ يقول:

ومن تونس إلى سورية ودورها في مقاومة
الإرهاب يقول الشاعر :

عاد الجمال لنا بعودة تدمر
وهل الجمال سواك يا زياء
يا عاشق الأثار فارقد هائثاً
عادت عروسك والزمان ضياء
الديوان ص 95.

ومن السياسة يتجه الشاعر إلى الخيانة
التي غاص فيها بعض الحكام العرب يقول
الشاعر :

عجبت لمن يدعي خدمة الحرمين
وكفه ممدودة لليهود
نفاق لعمرى ينقض الحديد
ولكنه يخدع المشرقين
فويل لمن خان كل العهود
وسحقاً له مرتين

الديوان ص 61.

وعلى أساس هذه الخيانة فإنه يهاجم
الوهابية التي هي عقيدتهم التي أقاموا عليها
العقل والخيانة ومعاداة العرب والعروبة يقول
الشاعر :

إلى النار قرارك
فلا حكم لكذاب
أسرائيل صاحبة
وحزب الله إرهابي
لأنتم نكبة العرب
وأنتم شر أعرابي
وخابت أمة أعطت
قيادتها لوهابي

الديوان ص 64.

وهو بهذه الرؤية يملك قناعة مطلقة
خيانة حكام وإرهاب مذهب وهابي يبني
منظومة حقد وقتل ودمار..

6 - يقينية الحب وهنا يسبح الشاعر في
فضاءات الحب محلقاً بين أشكاله وأبعاده
ومراميه، الحب الذي يطمح فيه إلى الحياة..
إلى الشفافية.. إلى الجمال يقول الشاعر :

أي معنى لعيشة ليس فيها
ضحكات تطل من عينيها

ولو كانت الدنيا من الخير كلها
وأخرها موت عزفت عن الخير
فكيف وسيف الشر فيها مسلط
حقيقتها شر يقود إلى القبر

الديوان ص 140

أترام يطلب الخلود في ذلك ربما..
5 - في السياسة: الحديث عن السياسة
حديث ذو شجون عند الشاعر أكثر فيه
وأذان وخون وشتم وكل ذلك من واقع مقر
لديه في وطنه تونس يقول الشاعر :

وحين تصير السياسة فن الفساد
فلا غرو أن تفعلوا ما فعلتم
لبغل شريف يسوس العباد
أحب كثيراً إلى الشعب منكم
قريباً ستجنون مر الحصاد
فتونس لن تسكت اليوم عنكم

الديوان ص 58.

لذا فإن الشاعر يهاجم الإرهاب
والإرهابيين ويصفهم بأشنع الصفات التي هي
من طبائعهم، مؤكداً أن تونس ليست لقمة
سائغة لإرهابهم يقول الشاعر :

حسبتم بلاد الجمال مشاعاً
فيملكها الجرب والسفلة
خسئتم فتونس لن تتحني
لإرهابكم أيها القتلة
وما دام فيها جنود أباء
فكل قواكم إلى المذلة..

الديوان ص 71

وعلى هذا الأساس فإن الشاعر لا يعوّل
كثيراً على أحد بل يعود إلى الشعب ليخاطبه
بأنه رغم كل المآسي هو الأصل والباقي زائل
يقول الشاعر :

ويا شعباً تلاحقك المآسي
كانك قد أقمت بها إقامة
أطاح السارقون بما حلمت
فلا شغلاً بلغت ولا كرامة
فلا تياس فلا أمل سواك
لتونس في النجاة ولا سلامة

الديوان ص 89

الأفكار وتثور أو تتوح أو تفيض عواطفاً وعلاقات، ومن خلال هذه النصية الشعرية يمكن أن نرصد بعضاً من نقاط ارتكاز بناء القصيدة عند الشاعر:

1 — في الصورة الشعرية: يتضح من قصائد الديوان تزاخم الصور في النص ونصاعتها فالشاعر استطاع رسم صور بهضرات منسجمة تظهر قدرته وموهبته الشعرية ولكي نتعرف على الصورة الشعرية عند الشاعر نسوق الشاهد الآتي.. يقول الشاعر:

في مسرح الطفولة البعيدة
حيث الخريف والكلاب والضباب
وقبل أن يشتد عودها القصيدة
أحببت بغلاً أبكما
يضره الجميع
ويأكل التراب عندما يجوع
ومات بعد أن تكسرت
في صدره الضلوع
ولم تزل عيناه في جمجمتي
مليتين بالدموع
ولم يزل في صرختي صراخه
من شدة العذاب
ولم تزل نسائم الصبح تهب دائماً
من جرحه المفتوح
والذباب

الديوان ص 131.

القصيدة صورة صارخة واضحة المعالم، ورسم إنساني يحمل عواطف العيش والحياة ولو يسمح الوقت لتحليل دواخل القصيدة وحمولاتها فإن فيها الكثير من الصور التي توحى بخصب خيال الشاعر...

2 — في الكوميديا إذ يملك الشاعر روح السخرية ورسم الصورة الكاريكاتيرية من خلال مواقف فيها من الدراما والفعل الإيحائي الذي أجاد نقله الشاعر بطريقة ساخرة يقول:

وضخمني السكر حتى
توهمت أنني فيل كبير

أبداً لن يُحسُّ بي ولا ولن
يفهم حزني من لم يذق شفيتها
الديوان ص 27

إنه حب الحس والتذوق والوصال الذي ألهم مشاعر الشاعر ليعلن تجربته قائلاً:

وجريتُ القصور فلم ألقها
وجريتُ القبور فمت قبرا
ولم أختر سوى عينيك قصيراً
ولم أختر سوى نهديك قبراً

الديوان ص 33.

ويا لها من ميتة مشتهة، فالشاعر يعرف أين يختار قبره.. ولكن قبل ذلك يطلب القتل الذي يحبه حيث يقول:

ذئاب حبك تعوي في شراييني
والحب يقتلني والقتل يحييني
إن شئت تحرقني فالنار حامية
أو شئت تذبحني فاذبح بسكين
الوصل يروي ويشفي كل من عشقوا
إلا أنا ليس غير القتل يشفيني

الديوان ص 141

ويصل الشاعر إلى مرحلة صعبة في ذلك الحب المازوشي إذ يقول:

في كل عاشقة جرح يناديني
ولم يعد قلبي يكفي لمجنون
لا ينفع الشعر ما لم ينهمر دمه
لا يكتب الشعر إلا بالسكاكين
لن شعري ومن لحمي أقطعهُ
هذا النواء ولكن من يداويني

الديوان ص 143.

فأي حب هذا الذي يجتاح الشاعر إنه اقتلاع من الجنون وجذوة لا تنطفئ..

ثالثاً — في البنية الفنية:

تمثل البنية الفنية لبناء القصيدة عند الشاعر جسور عبور من لأفكاره إذ إنه اعتمد على البناء الشعري العمودي في غالبية قصائد الديوان وعلى موسيقا خارجية لنصه الذي أراد منه أن يشكل إيقاعية محرصة موازية للفكرة التي يريد طرحها، وما بين المتوازيات وسلم موسيقاه الإيقاعي تتمسك

فلما أفقت تأملت وجهي
وإذ بي حمراً صغير
الديوان ص 79 .

3 — التكرار الذي يكثر في النص الشعري، وللتكرار وظائف متعددة أهمها تأكيد فكرة يريد الشاعر أن يغرسها في ذهن المتلقي، أو محاولة لفت انتباه المتلقي على فكرة، ففي قصيدة واحدة كرر الشاعر مفردة «الألم» أربعاً وستين مرة، وفي قصيدة أخرى كرر مفردة «المطر» خمساً وثلاثين مرة، وفي قصيدة ثالثة كرر مفردة «كلمات» عشرين مرة، إضافة إلى تكرار الحرف، وتكرار الجملة وهي حالة نفسية يحاول الشاعر إفراغها على الورق إذ تلح عليه هذه المفردة أو تلك الجملة أو ذلك الحرف، يقول الشاعر:

عمري ستون
لكني أشعر أنني
لم أقطف توتاً
لم أشرب خمراً
لم أكل سمكاً
لم أقرب أنثى
لم أفصل وجهي
لم أنتزه
لم أتبول
منذ قرون

الديوان ص 187 .

4 — الحسية في الحب حيث تبدو الصورة العاطفية وعلاقة الشاعر بالمرأة أقرب إلى الحالة الحسية وطلب اللذة، إذ إن جل ما ورد في علاقة الشاعر بالأنثى هي علاقة جسد إذ تشيع مفردات «النهد — السرير — الجماع — الصدر — الشفاه».

وقل ما نرى عاطفة خالصة يخلق بها الشاعر، يقول الشاعر:
هي رعشة الحب المطير
لا تبحثوا عنها بعيداً

فالسعادة في السرير
الديوان ص 200
أو كما يقول:

إلا على إيقاع نهدك لا يطيب لي النعاس
إلا بثغرك لا أحس بأنني فعلاً أبأس
الديوان ص 468.

5 — نلاحظ في نتاج الشاعر الحنين إلى الدفء والحنان اللذين ربما افتقدتهما فيرتد إلى تبع الحنان عليه يحظى بذلك، يقول الشاعر:

أما طفاك الحزين جاوز الستين
لكنه ما زال ينمو في حنانك
حتى وأنت عند ربك الكريم ترقدين
ينهمر الحنان كالدموع من عظامك
الديوان ص 87

6 — في الموسيقى اعتمد الشاعر على الإيقاع الخارجي ونظام التقفية وحاول أن يدفع القارئ بالإشارة بموازاة صوره الشعرية وبالحديث الذي أودعه نصه الشعري، وقد استعمل بحوراً ذات جرس شعري إيقاعي مناسب لموضوعاته حيث أنها خدمت فكرة القصيدة، وضمن بشكل أو بآخر انسجام المتلقي مع نصه عبر هذه الإيقاعية.

7 — يلحظ في الديوان عدم عنوان القصائد، والعنوان هو تعريف أولي أو خلاصة نص وعلى ما يبدو أن الشاعر لم يرد أن يعرف قصائده حيث تركها طليقة على هواها تتعامل مع قارئها مباشرة دون تدخل منه.

8 — بقي أن أقول إن الديوان يستحق القراءة، وأن يقال عنه الكثير نقداً وتمحيصاً وإضاعة لأنه ناقش قضايا مهمة تمس حياتنا الفكرية والسياسية والثقافية والعاطفية والمعيشية، وأهدر الكثير من تداعيات الماضي على صفحاته، وهذه العجالة لا تعطيه حقه، وهنا علي أن أقول أعذروني فإن قصرت فهو مني وإن طال الحديث فله البيان..



منير خلف

بُرْدَةُ لِحَاءِ الْحُبِّ

البحرُ ليسَ قصيدةَ زرقاءَ
والأرضُ ليستَ برْدَةَ خضراءَ

أحلامنا هي
ما تلون حولها
فتصير أيامُ الهوى بيضاءَ

إننا نحاولُ
أن نكونَ كـبعضِ ما
تركاهُ فينا : حالةَ سمرَاءَ

والليلُ في لونيَّهما
نبضُ الكلامِ،
وكلُّ ما قد قيل
كي يتراءى

طوبى

لمن رسمَ الخطوطَ لدريه
مَلَكٌ على عرشِ الحياة أضواءَ..

ما في القلوبِ من المنازلِ
..واكتفى بقطافِ معنى زَمَلِ الأشلاءِ

صلصالُ ظَلَمِكِ
أبيضُ كالشمعِ
يلبسُ عتمتي فأسابقُ الأمداءَ

وغزالُ كَفَكِ
للربيعِ يشدني
ويُحيلُ دمعَ العاشقين ضياءَ

عُنُقُ رخامٍ لا يشابهُ غيره
وهو المسمى لا يرى الأسماءَ

| | |
|--|--|
| أبدو خفيفاً كالهواء .. وأرتدي ظليّ الثقيلَ وأسفحُ الظلّماءَ | ألقيتُ في جبّ الظلامِ خسائري وصنعتُ من طينِ الكلامِ نساءَ |
| أطيافُ هذا العمرِ لونٌ واحدٌ وجميعُ قلبي يغزلُ الأضواءَ | هنّ الحياةُ .. وزبدةُ الأفلاكِ تعرفُ أنني لن أغلقَ الأهواءَ |
| صمتٌ وحيدٌ جالسٌ في غرفتي هو نصفُ صوتي مُزّقٌ استحياءَ | صبارُهنّ الياسمينُ، وملتقى النّجديّينِ يحطّبُ في دمي أخطاءَ |
| وضعَ الصّباحِ على يدِ الذّكرى وأنشأ كالحمّامِ على السطوحِ رثاءَ | تبّاً لهذا البحرِ جفّف دمعتي وأقامَ في بيتِ القصيدةِ بكاءَ |
| غنّي، فأسمعُ كلَّ مَنْ في الكونِ صمّتْ نواحه .. وتلفّعَ الأصدااءَ | أنا من خلالِ الغيمِ أرسمُ لوحةَ خضراءَ تحملُ عنيّ الأعباءَ |
| دمعٌ كزرقاةٍ لازوردِ الشوقِ سألَ على خدودِ الأرضِ .. صار دماءَ | وأنا ضبابيّ الفتوحِ، أهشّ في تعبٍ قطيعَ الحزنِ والأرزاءِ |